Pamph. Art. Biog. H.
Herlen, Friedrich (fl. 15th C.
(German painter)

Friedrich Herlin-Forschungen.

LIBRARY
NOV 24 1911
UNIVERSITY OF TORONTO.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

Diplom-Ingenieur **G. Burkhart**, Architekt,
aus Emmendingen.

Tag der mündlichen Prüfung: 8. Dezember 1910.

Erlangen 1911.

Druck der Universitätsbuchdruckerei von E. Th. Jacob.

3 1761 09616259 9
123

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät zu Erlangen.

Referent: Herr Professor Dr. Fr. Haack.

Dekan: Herr Professor Dr. Noether.

Meinen lieben Eltern

in Dankbarkeit

gewidmet.

Inhalt.

	Seite
I. Das Triptychon in der Stadtpfarrkirche zu Emmendingen	1— 56
II. „St. Georg“ und „St. Sebastian“ in der Sammlung S. Röhrer zu München	57— 97
III. Friedrich Herlin und das Raumproblem	98—131

I. Das Triptychon in der Stadtpfarrkirche zu Emmendingen.

In der katholischen Stadtpfarrkirche zu Emmendingen (Baden) befindet sich als Aufsatz des Hochaltares ein dreiteiliges Altargemälde, das bislang kunsthistorisch nicht bestimmt worden ist. Die neueste mir bekannte, meines Wissens zugleich einzige Veröffentlichung über dieses Triptychon enthält ausschließlich einige Bemerkungen über den dargestellten Gegenstand [1]). Der Versuch einer kritischen Be-

1) Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Landkreis Freiburg, Tübingen-Leipzig 1904, S. 133—134: „In der neuen katholischen Stadtpfarrkirche ziert den Hochaltar ein dreiteiliges mittelalterliches Tafelgemälde von großem Interesse und Wert" ...

„Die Rückseiten beider Flügel, die vielleicht ebenfalls noch interessante Malereien bergen, sind nicht zugänglich" ...

Das ganze Werk stammt offenbar nicht aus der Gegend und ist erst vor wenigen Jahrzehnten aus Privatbesitz in die Kirche gekommen." ...

„Die Aufschrift ist wahrscheinlich infolge der Restauration des Bildes völlig undeutbar geworden. Allein entzifferbar war die Jahreszahl 1473."

urteilung des Werkes und einer Bestimmung des unbekannten Meisters wurde, soviel ich weiß, bis jetzt nicht unternommen.

Die Ergebnisse meiner diesbezüglichen Untersuchungen gebe ich mit einer Zusammenstellung der Punkte bekannt, die für mich entscheidend waren zu der auf den Haack'schen Feststellungen[1]) aufgebauten Schlußfolgerung:

Friedrich Herlin von Nördlingen ist der Meister des aus dem Jahre 1473 stammenden Bildwerkes.

Zur Bestimmung der Gemälde suchte ich auf dreifachem Wege zu gelangen:

1) vor allem durch genaue Untersuchung und Feststellung des gegenwärtigen Bildzustandes. Dabei fanden tunlichst alle die Momente Berücksichtigung, die für die moderne Gemäldekunde in Betracht kommen können, zur Klärung der technischen Beschaffenheit der Bilder beitragen und unter Umständen Schlüsse ermöglichen, die in der Entscheidung der mit dem Namen Herlin noch immer verbundenen Kontroversen (Walther von Dinkelsbühl — Blasiusbilder — Beziehungen zu den Niederländern, zu Rogier van der Weyden) unter Umständen maßgebend sein werden;

2) durch eingehende Studien der einschlägigen archivalischen Quellen; sowie

1) Dr. Fr. Haack: „Studien zur deutschen Kunstgeschichte" „Friedrich Herlin", Straßburg (Heitz) 1900.

3) durch vergleichende Betrachtung unserer drei Tafeln mit den unzweifelhaft von Herlins Hand herstammenden Kunstwerken.

Dargestellter Gegenstand.

Mittelbild: „Anbetung der drei Könige".
Linker Flügel[1]): „Geburt Christi".
Rechter Flügel: „Darstellung im Tempel".

Befund und Erhaltungszustand der Bilder.

Die Abmessungen (ohne Rahmen) des Mittelbildes sind: 158/142 cm; rechter und linker Flügel: 70/135 cm.

Die gegenwärtige Gestalt der Tafeln ist das allseitig geradlinig abgeschlossene Rechteck. Daß dies die ursprüngliche Form war, darf als fraglich bezeichnet werden. Eine genauere Betrachtung des Goldgrundes läßt an den oberen Ecken der Seitenflügel und des Mittelbildes, bei letzterem auch im Verlauf der Oberkante in einer Randentfernung von etwa 40 cm, kleine dreieckige Flächen erkennen, auf denen der Goldgrund sich durch einen matten Glanz und seine schlechte, schmierige Behandlung von den übrigen Partieen unterscheidet. Die Vermutung, daß hier Zutaten aus späterer Zeit anzunehmen sind, bestätigte sich, als ich den Altarschrein öffnen ließ. An den bezeichneten Stellen sind Holzstückchen in entsprechender Größe eingefügt. Die Form und gleichmäßige Lage der Einschnitte, die durch jene ausgefüllt werden, legt den Gedanken an einen dreieck- oder spitzbogenförmigen oberen

1) Vom Standpunkt des Beschauers gesprochen.

Abschluß der Tafeln nahe. Gegen eine solche Annahme spricht auf jeden Fall nicht die Darstellung des Mittelbildes. In der Mitte von oben herabfallende Goldstrahlen lassen auf den über der Mittelgruppe schwebenden symbolischen Stern (vgl. Herlins „Dreikönigsbild“ in Nördlingen, St. Georgskirche) schließen, der früher in einer nach oben anzunehmenden Ausladung der Bildform angebracht gewesen sein konnte. Notwendig ist jedoch eine solche Folgerung aus der Komposition nicht. Wir finden, daß Herlin auch anderswo (vgl. „Anbetung der drei Könige“ in Bopfingen) diese Goldstrahlen ohne besonders bezeichneten Ausgangspunkt in sein Bild eingefügt hat.

Bei allen drei Bildern besteht der Malgrund aus Holz. Das Mittelbild ist aus sechs geleimten, 8—12 mm dicken Brettern zusammengesetzt, der rechte und linke Flügel aus drei Brettern. Das Mittelbild weist vier, der rechte Flügel drei und der linke zwei durch alle Malschichten durchgehende, auch vorn sichtbare, lotrecht verlaufende Risse auf, die auf der Rückseite zum Teil mit dünnen Leisten aus feinem Föhrenholz gedeckt, an einer Stelle des rechten Flügels mit einem Stück Leinwand überzogen sind. Die Faserung der Hölzer verläuft vertikal. Die Rückseiten der Tafeln, auch die der Flügel, sind entgegen der Annahme der „Kunstdenkmäler“ [1]) auffallenderweise unbemalt und lassen

1) a. a. O. S. 133/134.

deutlich Hobelzüge und Sägeschnitte erkennen. Die jetzt sichtbare Abhobelung des Mittelbildes scheint erst in späterer Zeit vorgenommen worden zu sein. Quer über die sechs Bretter waren ursprünglich, offenbar zwei konisch verlaufende, 8—9 cm breite Gratleisten eingeschoben, deren Nut infolge nachträglicher Abhobelung nur noch als ein ausgestemmter Streifen von geringer Tiefe kenntlich bleibt. Ein schiefer und unregelmäßiger Sägeschnitt ist ganz besonders deutlich auf den beiden Flügeln zu sehen. Die Vermutung, daß früher auch die Rückseite der beiden Flügel mit Gemälden geschmückt war, die später durch Auseinandersägen des Malbrettes losgelöst wurden, ist nicht zurückzuweisen. Auffallend oft sind die Malbretter durch eingeleimte Holzstückchen (2/3 cm) geflickt: unten und oben am rechten Flügel, ganz besonders aber im Mittelbild, wo ein größeres Stück auch vorn im Gemälde sichtbar wird (vgl. Kopf des links vor der Madonna knieenden Königs). Es scheint, daß diese Stücke von Anfang an eingefügt waren. Gründe, die für eine nachträgliche Ausführung des erwähnten Kopfes sprechen, dürften nicht vorliegen. Die Struktur der Sprungbildung in der Farbenschicht ist infolge der gerade an dieser Stelle stark auftretenden Blasen, die sich in dieser Höhenlage streifenartig — übrigens beinahe über das ganze Bild — quer hinziehen, so undeutlich, daß daraus kaum ein sicherer Schluß gezogen werden kann.

Der aus neuerer Zeit stammende Rahmen, in dem die Tafeln mit Drahtnägeln festgemacht sind — die frühere Befestigung ist ebenfalls durch Nagelung erfolgt, worauf einige alte Nagellöcher hinweisen, — besteht aus Tannenholz. In Anbetracht dessen, daß die Malbretter im Mittelalter mit großem Vorbedacht und großer Sorgfalt ausgewählt und zugerichtet zu werden pflegten, legte ich Wert auf die Bestimmung der Holzart unseres Maluntergrundes, die unter Umständen einen vorsichtigen Rückschluß auf den Ort und die Zeit der Entstehung der Bilder erlaubt. Fragliche Holzart ist dem Augenschein nach bei allen drei Tafeln jedenfalls nicht durchgängig die gleiche (vgl. unten S. 60). Weiche, in der Farbe hellere, stark wurmstichige Bretter wechseln mit solchen von festerer und gesünderer Beschaffenheit ab. Doch begegnete die nähere Bestimmung zunächst einigen Schwierigkeiten. Die wiederholte mikroskopische Prüfung des Holzes, die im chemisch-technischen Laboratorium der Herren Dr. Bender und Dr. Hobein in München vorgenommen wurde, förderte dann folgendes Ergebnis zutage: Die 3 Tafeln setzen sich aus 12 Brettern zusammen. Dabei besteht Brettstück

No. 1, 2 und 11 aus Erle,
No. 3, 6 und 10 aus Linde,
No. 4, 5, 7, 8, 9 und 12 aus Pappel.

Im Übrigen ergab die Untersuchung, daß sämtliche Proben, sowohl Holzspähne wie Wurmmehl, jeweils von ein und derselben Baumart herrühren.

Bezüglich der Tafelrückseiten soll hier noch bemerkt werden, daß dieselben keinerlei Brandmarken oder sonstige bemerkenswerte Zeichen erkennen lassen. Nur das Mittelbild trägt die in schwarzer, gewöhnlicher Kurrentschrift aufgesetzten, wohl aus dem 19. Jahrhundert (I. Hälfte) stammenden Zeichen „*F M 163*“, wofür ich aber eine Erklärung einstweilen nicht finden konnte. Der rechte Flügel zeigt auf der Rückseite eine lokale Durchbeizung, die jedoch aus späterer Zeit stammen und auf die Beizung des neuen Rahmens zurückzuführen sein dürfte.

Die Bretter sind ziemlich wurmstichig, ganz besonders die der beiden Flügel.

Zur Grundierung der Gemälde ist auf alle drei Holztafeln mittels eines Leimstoffes eine Kreideschicht aufgetragen. Darauf ruht dann die Farbschicht in erheblicher Dicke. Die bei den Bildern des 15. Jahrhunderts zwischen Malbrett und Kreidegrund vorkommende Leinwandschicht läßt sich nicht feststellen. Soweit das an den Rissen erkannt werden kann, ist der Kreidegrund ziemlich dick aufgelegt, besonders in den Partieen des gemusterten Goldhintergrundes, sodaß die Schraffuren der Ornamente mit dem Eisen kräftig eingegraben werden konnten. Die Lage der Kreidegrundierung, die durch die Farbenschichten nirgends durchscheint, ist gleichmäßig verteilt. An einer Astöffnung ist der Kreidegrund auf der Rückseite zu einem zähen, steinharten Klumpen herausgequollen. Ohne Schaden für das Bild konnte hier eine Probe zur Prüfung ge-

nommen werden. Der Kreidegrund besteht, wie aus der im chemischen Laboratorium der Universität Freiburg i. Br. durch Herrn Dr. O. Mayer vorgenommenen qualitativen chemischen Untersuchung hervorging, aus nahezu reinem kohlensaurem Kalk. Eine leider zu geringfügige Probe von 0,0202 gr wurde im Platintiegel bis zur Gewichtskonstanz geglüht d. h. bis sämtliche Kohlensäure ausgetrieben war; aus den restierenden 0,0097 gr Glührückstand würden sich 48,02 % CaO oder Ätzkalk ergeben, welcher Wert dem für $CaCO_3$ oder kohlensauren Kalk berechneten (56 %) hinreichend nahe käme.

Ob Bolus auf den Kreidegrund aufgetragen ist, vermag ich nicht zu entscheiden, da eine genaue Untersuchung der Bilder inbezug auf diesen Punkt ohne deren Beschädigung nicht möglich ist. Tatsächlich ist an einzelnen Stellen, wo die Farbe im Laufe der Zeit abbröckelte (vgl. Mittelbild: Straße der Stadtperspektive, Hügel links am Turm auf der anderen Seite), eine rote Schicht festzustellen, ebenso am Teppichbehang des rechten Flügels. Der Goldgrund, mit Ausnahme desjenigen des rechten Flügels, zeigt ziegelrote Tüpfelung (vgl. „Meister vom Tode der Maria"). Es ist dabei nicht ausgeschlossen, daß es sich auch hier um die rote Untermalung handelt, die infolge der abgescheuerten, reliefartig vortretenden Ornamentteile in hellerer Tönung als an den vorhin bezeichneten Stellen, zutage tritt. Unannehmbar will mir die Ansicht erscheinen, daß in den rostigen Farbflecken, besonders an den Archi-

tekturteilen, die wir auch sonst an den Herlin'schen Bildern zu konstatieren haben, die Wirkung eines stark durchscheinenden und durchschlagenden Bolusgrundes zu erkennen wäre.

Die Ausführung des Gemäldes selbst geschah in nicht näher bestimmbaren Ölfarben (nicht in Eitempera oder einer Mischung (?) von Eitempera mit Ölfarben). Durch die schlechte Behandlung der Bilder (beim Abwischen) hatte sich, begünstigt durch die teilweise starke Blasenbildung der Farbenschichten, mit der Zeit eine Anzahl Farbenblättchen lösgelöst und unten auf dem Boden des Rahmenkastens abgelagert. In diesen zur chemischen Untersuchung verwandten Stückchen der Farbenschicht ließ sich trotz der minimalen Menge Blei mit aller Schärfe nachweisen. Arsen, Kupfer, Kobalt, Chrom, Zink und andere Metallfarben waren nicht zugegen. Beim Veraschen und Glühen sowie beim Kochen mit Wasser ließ sich ein aromatischer Harzgeruch wahrnehmen, der vielleicht von Harzfarbe, wahrscheinlicher aber von Firniß herrühren dürfte.

Das Durchschimmern einer Vorzeichnung läßt sich nirgends feststellen.

Die Farben sind im allgemeinen sehr fein, sicher, rein und glatt mit offenbar recht weichen Pinseln vertrieben. Gröbere, in der Modellierung nicht begründete Pinselführung fällt nur an einigen Stellen auf (vgl. Mittelbild: beim hinteren Tor der Straßenperspektive und an

der Schulter des Joseph; linker Flügel: rechts unten am Kleid der Madonna über den Blumen; rechter Flügel: unterhalb der Stufe und noch an einigen anderen wenigen Stellen). Ein Reuezug läßt sich gleichfalls an der Schulter des Joseph im Mittelbild sowie an der rechten Häuserfront der Stadtstraße erkennen, wo der ursprünglich breitere Dachrand etwas zurückgesetzt wurde.

Im allgemeinen zeigen die Farben, frei von jedem trüben, hornigen Aussehen, eine klare, mitunter prachtvoll leuchtende Tönung. Ein Abtönen der Farben in Strichlagen findet nicht statt; auch die Stellen der Carnation zeigen keine strichelnde Pinselführung. Während im allgemeinen die Farben glatt verstrichen sind, zeigen die Schattenpartieen oft einen so dicken Auftrag wie die hohen Lichter, die, wenigstens was die weiße Farbe anbelangt, stets mit Deckfarben (vgl. Kleid der Madonna auf dem linken Flügel, Schornsteine im Stadtbild), nicht etwa mit der weißen Grundierung gegeben sind. Die Verwendung farbiger Reflexe ist an einzelnen Stellen (Mittelbild: Gewand Josephs, Säule und Finger der Madonna) zu beobachten.

Die bunten, aber geschmackvoll zusammengestellten Farben haben sich gut erhalten und — vom blauen Gewand der Madonna vielleicht abgesehen — in keiner Weise, auch das Rot nicht, nachgedunkelt. An Farben dominiert vor allem dieses Rot. Das violettrote „Caput mortuum“ (Mütze des Negers im Mittelbild und verschiedene Ge-

wandpartieen) in der bekannten besonderen Feinheit der Gemälde dieser Zeit, Gelb (sehr feine, leichte Rosalasuren), Grün(Ultramarinlasuren), Braun und Schwarz wechseln in bunter, doch harmonischer Aufeinanderfolge und heben sich glücklich ab von den grau in grau gemalten, teilweise grünlich-violett lasierten Architekturteilen. Letztere zeigen zugleich die gelegentlich oben erwähnten und für Herlin charakteristischen rotbraunen Flecken. Alle Farben sind in den Lokalfarben leicht lasiert und wohl schon des öfteren mit Firniß überzogen, der sich an einzelnen Stellen zwar etwas matt gibt, ohne deshalb blind zu sein. Die Nimben und die Saumverzierungen der Kleider der Madonna sind mit Gold erhöht aufgetragen.

Die drei Tafeln sind im allgemeinen relativ gut erhalten, wenn auch an einzelnen Stellen (vgl. die oben genannte Stelle des Mittelbildes und die Dachpartie auf dem linken Flügel) ein starkes Auftreten von Blasen vermerkt werden muß. Der dadurch verursachte Ausfall einzelner Farbenblättchen läßt eine bessere Konservierung als wünschenswert und notwendig erscheinen, und es muß als beklagenswert bezeichnet werden, daß ein Bespritzen mit flüssigen Wachstropfen durch brennende Kerzen, die an Kirchenfesten rings am Rahmen der Bilder aufgesteckt zu werden pflegen, nicht behindert ist (vgl. linker Flügel).

Die Sprungbildung zeigt, von den Stellen dicken Farbenauftrages abgesehen, wo sie durch die Richtung der Pinselstriche beeinflußt wird, die auf Holzbildern gewöhnlichen

Gittersprünge, der Richtung der Holzfaserung entsprechende Längssprünge mit sekundären Nebensprüngen, die senkrecht auf den ersteren stehen. Sie ist ganz besonders deutlich ausgeprägt bei den weißen Farbenschichten, während Rot nur schwach und kaum merklich craqueliert, was auf Verwendung zäher Bindemittel in den Farben schließen lassen dürfte. Nur der Goldhintergrund des rechten Flügels craqueliert gegen (!) die Holzfaserung (Leinwandunterlage?, vgl. „Madonna mit dem Kinde", National-Museum, München: unten S. 79, Anm. 1).

Vor einer Übermalung ist unser Triptychon glücklicherweise im großen und ganzen bewahrt geblieben. Von einer eigentlichen „Restauration" des Tafelwerkes, die in den „Kunstdenkmälern" [1]) irrtümlicherweise angenommen wird, kann jedenfalls nicht die Rede sein. Überarbeitet könnte sein im Mittelbild vor allem das Gesicht des links von der Madonna knieenden Königs, die obere Kopfpartie des Joseph, der Kopf des Königs rechts von der Madonna sowie der obere Teil des Teppichbehanges auf dem rechten Flügel. Sicher ist nachträglich aufgemalt das Schamtuch des Kindes auf dem Mittelbild, ferner eventuell übermalt dessen linker Fuß, rechte Schulter, rechtes Knie und Hals. Die Pinselstriche der Schamtuchpartie entsprechen in ihrem Zug und in ihrer Führung

1) a. a. O. S. 133/134.

nicht der alten Malweise. Die Sprungbildung dieser Stelle ist sehr unregelmäßig, teilweise aber auch noch gar nicht vorhanden, sodaß wir diese Übermalung mit ihrer für frischen Farbenauftrag charakteristischen leisen Verfärbung nicht dem Meister selbst zuschreiben dürfen, sondern in eine spätere Zeit, wohl in das 19. Jahrhundert, versetzen müssen. Auffallend dabei ist, daß nur auf dem Mittelbild die Schamteile des Kindes übermalt wurden, während das auf den Flügeln nach Herlin'scher Art ebenfalls nackt gegebene Kind davon verschont geblieben ist.

Echtheit.

An der Echtheit des Werkes als einer Originalarbeit des 15. Jahrhunderts kann nach der materiell-technischen Beschaffenheit und dem ganzen Zustand des Emmendinger Tafelwerkes nicht gezweifelt werden[1]). Die Originalen zukommenden Alterserscheinungen liegen ausgesprochen zutage. In keiner Weise machen sich Anzeichen von Fälschung bemerkbar. Die Patina ist zu kräftig angesetzt, die Sprungbildung zu ursprünglich, als daß an aufgestrichene künstliche, lockere Schmutzschichte oder an künstliche Craqueluren zu denken wäre. Auch die Seitenansicht der Bildränder bietet keinerlei Grund zu irgendwelchen Bedenken. Ebenso zeugt das Aussehen der alten, wurmstichigen, zweifellos ursprünglichen Malbretter für die Echtheit. Die Wurmstichbildung verläuft nicht gerad-

1) Dr. Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1904.

linig und regelmäßig, wie sie nicht selten von Fälschern künstlich hergestellt wird, und das Wurmmehl, das sich im Laufe der Jahre in den Wurmlöchern und an der verschlossenen Rückwand angesetzt hat, stammt nach dem Ergebnis der chemischen, beziehungsweise botanischen Untersuchung von derselben Holzart wie die Bretter selbst.

Für die Echtheit sprechen nicht minder stilkritische Erwägungen, auf die später zurückzukommen sein wird.

In der Vergangenheit der Bilder, soweit sie bekannt ist, liegt auch kein besonderer Anlaß, der die Vermutung einer Fälschung nahelegen könnte. Das Triptychon wurde Eigentum des vorletzten Besitzers, dessen bekannt tiefes Kunstverständnis eine Fälschung entdeckt hätte, in einer Zeit, als derartige Werke im allgemeinen öffentlichen Kunsthandel sich keiner besonderen Wertschätzung erfreuten. Dasselbe dürfte überhaupt nie im Kunsthandel gestanden haben. An seinen jetzigen Standort kam das Bild auch nicht durch Kauf, sondern durch ein Geschenk, und wenn ich richtig unterrichtet bin, so war gerade die Echtheit und der in dieser begründete Wert der Gemälde für den ehemaligen Besitzer bestimmend, sie noch vor seiner testamentarischen Verfügung und seinem Tode wieder der kirchlichen Bestimmung zuzuführen.

Geschichte. Damit berühre ich die neueste Geschichte des Bildes. Mit schriftlichen Dokumenten läßt sich diese in keiner Weise feststellen.

Das Altarbild befindet sich, wie schon eingangs erwähnt, in der katholischen Stadtpfarrkirche zu Emmendingen, Kreis Freiburg i. Br., als Aufsatz des Hochaltares. Die genannte Kirche wurde — seit der Reformation war Emmendingen ohne katholische Kirche geblieben — 1864 von Architekt Hübsch-Karlsruhe erbaut und mit Errichtung eines neuen Pfarramtes 1865 der Benützung übergeben. 1897 erfolgte ihre Erweiterung und eine Übertragung unseres Triptychons auf den neuen Hochaltar des neu angebauten Chores. Das Pfarrarchiv enthält keinerlei Notiz darüber, durch wen das Altargemälde gestiftet wurde. Nach mündlicher Überlieferung — damaliger Pfarrkurat von Emmendingen war der jetzige Weihbischof von Freiburg Dr. Fr. J. Knecht — ist der Freiburger Domdekan und Universitätsprofessor von Hirscher der Schenkgeber. (Daß das Bild tatsächlich von Freiburg nach Emmendingen kam, läßt sich aus dem jetzt noch auf der Rückseite des Mittelbildes befindlichen Frachtzettel erkennen). Weiteres vermochte ich aber trotz allseitiger Umfrage nicht festzustellen. Von Hirscher besaß die in der neueren Kunstgeschichte bekannte große Privatsammlung, die er sich nach dem Boisserée'schen Vorbild angelegt hatte, und die nach seinem Tode in der Hauptsache in die Stuttgarter Sammlung, zum Teil auch nach Berlin (Strigel'sche Bilder) gekommen ist. Soweit ich aus verschiedenen, aber unkontrollierbaren Quellen in Erfahrung bringen konnte,

stammen seine Kunstwerke hauptsächlich aus der Bodensee-Gegend[1]). Dort war v. Hirscher auch beheimatet. Im schriftlichen Nachlaß v. Hirschers, insofern er mir zugänglich war, ließ sich keine Notiz über das Emmendinger Triptychon auffinden. Es ist mir zwar gelungen, im Archiv der erzbischöflichen Kirchenbehörde Freiburg einige vergessene Aktenstücke ausfindig zu machen, die die v. Hirscher'sche Kunstsammlung betreffen, und deren Veröffentlichung beabsichtigt ist. Leider ergeben sie gleichfalls keinerlei Anhaltspunkte für das fragliche Tafelwerk. Doch gestatten sie den Schluß, daß das Altarbild noch zu Lebzeiten v. Hirschers nach Emmendingen kam, da seiner in v. Hirschers testamentarischem Bilderverzeichnis keine Erwähnung geschieht. Auch eine Durchsicht des schriftlichen Nachlasses des verstorbenen Freiburger Kunstmalers Lutz, der bei v. Hirscher im Hause erzogen war, ergab keine Anhaltspunkte. Doch hörte ich, in wenig bestimmter Form zwar, von dessen Familie, daß Lutz als ehemaligen Standort des Emmendinger Altarwerkes das bekannte, zu Anfang des 19. Jahrhunderts aufgehobene Kloster Salem am Bodensee bezeichnet habe. Eine Durchsicht der alten Inventarien von Salem, die mir vorerst nicht möglich geworden ist[2]), läßt vielleicht eine Nachprüfung dieser Aussage erhoffen.

1) Vgl. unten S. 36, Anm. 1.

2) Die betreffenden Akten befinden sich zur Zeit noch ungeordnet im Großherzogl. bad. General-Landes-Archiv Karlsruhe.

Unser Altarbild wurde für die Emmendinger Kirche in neuem spätgothischem Altaraufbau von der Kunstanstalt Marmon in Sigmaringen gefaßt. Über die Bilder selbst findet sich auch nichts in den Papieren dieser Firma.

Meinen Versuch, den Meister und die Geschichte des Emmendinger Triptychons auf historischem Wege herauszubringen, muß ich sonach leider als resultatlos bezeichnen, da Urkunden und literarische Quellen bis jetzt versagen.

Wesentliche Anhaltspunkte hoffte ich in den auf den Bildern selbst vorkommenden Schriftzeichen zu finden. An drei Stellen sind solche zu sehen:

An der rechten Stallwand des Mittelbildes befindet sich am Fuße des in einer Nische aufgestellten Kruges ein aufgemaltes Zettelröllchen, das Schriftzeichen und eine Jahreszahl erkennen läßt. Ferner sind auf dem rechten Flügel am Rande der Gebetpultdecke Schriftzeichen angebracht. Endlich zeigt sich neben der erhobenen rechten Hand des Mohren im Mittelbild unter der Mütze ein perlenornamentartiges Schriftzeichen, das etwa die unziale Form eines B abgeben mag.

Was das letztere betrifft, so bin ich geneigt, ihm keine weitere Bedeutung beizumessen. Damit dürfte vielleicht einer der Könige (Balthasar), wie das auf ähnlichen mittelalterlichen Darstellungen oft genug vorkommt, bezeichnet sein.

In den Schriftzeichen des rechten Flügels möchte ich zunächst im Hinblick auf analoge Dinge anderer gleichzeitiger Gemälde (vgl. dieselben Buchstaben: Herlin, „Familienaltar", der „zwölfjährige Jesus im Tempel" und „Ecce Homo") hebräische Buchstaben oder liturgische Zeichen ohne weiteren Sinn annehmen. Doch lassen die beiden letzten Zeichen deutlich die deutsch-gothische Frakturform eines (halbverdeckten) *M* und *G* oder *S* erkennen. Wie diese zu deuten wären, bleibt vorerst unklar. Jedenfalls habe ich auf Grund eingehender Besichtigung der Stelle (Sprungbildung etc.) die Überzeugung gewonnen, daß ein nachträgliches Aufsetzen der in weißen Farben gehaltenen Zeichen durch fremde Hand nicht anzunehmen ist.

Das Gleiche muß gesagt werden bezüglich der hauptsächlich in Betracht kommenden Inschrift des Mittelbildes. Sollte hier überhaupt eine Überarbeitung stattgefunden haben, so kann es sich nur um ein leichtes Ausbessern handeln. Diesem wäre dann allerdings die Unleserlichkeit[1]) zuzuschreiben. Der Zustand der betreffenden Farbenschicht wie der Sprungbildung muß jeden Zweifel an der Ursprünglichkeit der Inschrift ausschließen. Deutlich zu erkennen ist die in schwarzer Farbe gemalte Jahreszahl 1473. Im übrigen gelang es mir nicht, die Inschrift (drei Zeilen oberhalb der Jahreszahl in schwarzer und braunroter Farbe, offenbar mit dem Pinsel aufgemalt, sowie einige Zeichen in

1) Vgl. „Kunstdenkmäler" a. a. O.

einer Linie auf der unten umgerollten Rückseite) zu entziffern. Mit einigem Zwang mag die letzte der drei oberen Zeilen ein „pixit (pinxit) anno“ ergeben. Der Charakter der Schrift wie der Ziffern ist die deutschgothische Fraktur (vgl. Spruchband des Engels: Nördlingen „Geburt Christi“).

Ich hatte Gelegenheit, Einzelaufnahmen dieser Inschrift zur Begutachtung vorzulegen: nach Firmenich-Richartz (Bonn) enthält die Inschrift keine Künstlerbezeichnung, sondern etwa einen Spruch in hebräischer Sprache. Haseloff und Friedländer-Berlin glauben, daß die Inschrift überhaupt nie (?) einen Sinn ergeben habe. Dieselbe Ansicht teilten nach vergeblichen Deutungsversuchen Prof. Seumer und Winterfeld-Berlin. Prof. Tangl in Berlin, der die Inschrift nicht nur selbst prüfte, sondern sie auch nach einer brieflichen Mitteilung an den Verfasser der vorliegenden Arbeit in einer Sitzung der Commission für die Monumenta Germaniae vorlegte, glaubte einer solchen, auch meines Erachtens unrichtigen Auffassung nicht beitreten zu können, vermag aber ebenfalls keine positive Deutung zu geben. Ebensowenig Dr. W. Schmidt, ehemaliger Vorstand des Kupferstichkabinets München, Dr. Boll, ehemaliger Vorstand der Handschriftenabteilung an der Staatsbibliothek München, jetzt Universitätsprofessor in Heidelberg.

Im übrigen finden sich auf den Gemälden keinerlei Signaturen, bildliche Monogramme, Wappen oder der-

gleichen. Die Flaggenzeichen: Sterne, Stern und Mond, schwarzer Mann, sind nichts anderes als die herkömmlichen Wappenbilder der Könige, die auf das Morgenland, die Erscheinung des Sternes hinweisen und auf analogen Darstellungen des Mittelalters sowohl in Gemälden wie in Drucken [1]) häufig wiederkehren.

Zur Führung des urkundlichen Beweises für Friedrich Herlin als Meister unseres Tafelwerkes habe ich sodann sämtliche für Herlin in Betracht kommenden Archive, speziell diejenigen von Nördlingen und Rothenburg o. d. T. durchgearbeitet, ohne jedoch weitere Anhaltspunkte zu finden als bereits in der Haack'schen Publikation [2]) über Herlin gegeben sind. Eine Notiz des Johannes Müller [3]) spricht von Herlin „dem Maler der Minoriten" und von Herlin'schen Gemälden, die vom Kloster Zimmern nach dem Kloster Kirchheim gebracht wurden. Feste Anhalts-

---

1) Vgl. z. B. R. Muther, die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance. Bd. I., S. 49 u. 50, München und Leipzig.

„Kölner Altarbild" von Stephan Lochner (?).

„Meister der hl. Sippe", München, alte Pinakothek;

„Sieben Freuden Mariä" von Memling, München, alte Pinakothek;

„Zug der hl. drei Könige", Stuttgart.

2) Fr. Haack: a. a. O.

3) Müller Johannes, Handschriftliche Collectaneen (Chronik, Geschlechtsregister, Kunst- und Gewerbegeschichte v. J. 1806), Nördlingen, Rathausarchiv, Blatt 104 R und 105 R.

punkte für unsere Bilder ergeben sich zwar aus jenen Stellen mit ihren unklaren Angaben nicht. Doch wäre es immerhin möglich gelegentlich damit weitere Spuren Herlin'scher Werke, auch des unsrigen, aufzufinden. Hiebei soll keineswegs übersehen werden, daß wir es mit einer sekundären, nicht immer zuverläßigen Quelle zu tun haben.

Stilkritik.

Muß nun auch bis auf weiteres auf eine urkundliche Beweisführung verzichtet werden, so spricht umso deutlicher die stilkritische Beurteilung der Gemälde. Der Beweis, daß wir ein in Abhängigkeit von den Niederländern des 15. Jahrhunderts, speziell Rogier van der Weyden's, gefertigtes Werk vor uns haben, ist unschwer zu führen. Komposition, Formen- und Farbengebung erweisen diese Tatsache zur Evidenz. Es sei hingewiesen auf die Berliner Bilder dieses Meisters (Middelburger Altar), und auf das große Triptychon in der alten Pinakothek zu München.

Nicht minder aber zeigt der erste Blick, daß die Detailausführung der drei Tafeln hinter jenen erstklassigen Arbeiten an technischer Feinheit wie an geistiger Auffassung und Wiedergabe der dargestellten Gegenstände zurückbleibt.

Wenn es zunächst auffallend erscheint, daß entgegen der Gewohnheit der oberdeutschen Schulen das Mittelbild ein Gemälde und kein Skulpturwerk ist, so weist doch die ganze Technik der Ausführung der Zeichnung, der Kom-

position und Raumbildung in eine oberdeutsche Werkstätte. Sollen die besonderen charakteristischen Merkmale derselben hervorgehoben werden, so komme ich auf jene Eigenschaften, die Friedrich Haack an der Hand der beglaubigten Werke Herlins dartun konnte, und „welche in ihrer Gesamtheit einen untrüglichen Beweis für die Autorschaft Herlins liefern“ [1]): große künstlerische Gewissenhaftigkeit; schlichter deutscher Ernst, der nur durch eine gewisse hausbackene Gemütlichkeit der Auffassung gemildert wird; ziemlich leerer Ausdruck der oberflächlich modellierten Köpfe, namentlich bei den Frauen; Körperproportionen (wie bei Rogier): 1 Manneshöhe = ca. 7 Kopflängen; Haltung der Figuren starr und von geringer Bewegungsfähigkeit; Gewandgefältel schlicht; Stoffimitation versucht, aber wenig gelungen; die Ausführung der Einzelheiten z. B. der Geräte oder der Gewandmuster überaus sorgfältig; Färbung hell und frisch, bunt und klar, die verschiedenen Farbentöne meist ungebrochen; hagere, gefurchte Männergesichter; kurzes Kinn; lange, unten rundkolbige Nasen; längliche, schmale Ohren, oben, unten und in der Mitte von gleicher Breite; massige, perückenartige Haarbehandlung mit einzelnen sich davon ablösenden, feinen Härchen; knöcherne Hände mit stark abgebogenen Daumen, mit vielen kräftigen Falten; unbewegliche, hölzern angesetzte Gelenke, ungenügende anatomische Durch-

1) Fr. Haack, a. a. O. S. 13 ff.

arbeitung der Figuren; kostbares, prächtiges Herausputzen derselben; mangelhafte Unterordnung des betonten Details unter eine einheitliche Gesamtwirkung.

Diese Übereinstimmung dehnt sich des weiteren aus auf die oben schon gekennzeichnete Behandlung der Architektur und Landschaft. Letztere tritt hinter der ersteren zurück. Herlin schildert sie nicht etwa mit südlich orientalischem Gepräge, sondern in heimatlichen Formen. Es ist Frühling oder (ebenso wie bei Rogier) Sommer und nicht Winter, den die Geschichte des biblischen Vorganges und eine realistischere Kunst verlangen würden. Typisch für Herlin zeigt die Landschaft jene geschlängelten Wege, die sich in hellen Streifen an dürftigen Triften und grünen Hügeln hinziehen, und in die sich wieder ganz schmale Streifen hineinstrecken. So auf dem Mittelbild, hauptsächlich aber auf dem linken Flügel. Die Darstellung der Bäume im Hintergrund bietet nur schematisch gezeichnete, runde Buschmassen, die meist unmittelbar auf dem welligen Hügelland aufsitzen und nur ausnahmsweise auch einen Baumstamm erkennen lassen. Als Blumenfreund zeigt sich der Meister in seiner gewandten Ausschmückung des Vordergrundes, wo mit viel Liebe gezeichnete bodenständige Blumen, wie Maiglöckchen, Primeln, erdbeer- und glockenblumenartige Gewächse, die dort im Gras zerstreut auf charakteristisch gezeichnetem Kalkgestein blühen, einen gefälligen Abschluß bilden.

Fast die gleiche Ausführung solcher volkstümlicher,

von Rogier in die Kunst eingeführter Blumen [1]) läßt sich auf der „Verkündigung", „Geburt Christi", „Flucht nach Ägypten", „Heimsuchung" (Fuchshart'scher Altar), auf dem „Ecce Homo" (Nördlingen) und auf der „Geburt Christi" des Herlin'schen „Familienaltares" (Nördlingen), unter anderem auch auf dem Bopfinger „Martyrium des St. Blasius", das ebenso denselben, aber reicheren Hügelhintergrund zeigt, nachweisen. Dem Rogier van der Weyden entlehnten Gewölbe- oder Brücken-, Treppen- und Gittermotiv im Vordergrund des Mittelbildes wie des linken Flügels begegnen wir gleichfalls auf dem Altarwerk in Bopfingen („Geburt Christi") und dem Nördlinger „Familienaltar" von 1488. Wenn Haack in Übereinstimmung mit Schnaase [2]) als Heimat der Herlin'schen, nicht archaisch-phantastischen Architekturformen — ungeachtet einiger schwäbischer Motive — die Niederlande bezeichnet, so wird dem niemand widersprechen können, und man wird nicht fehlgehen, wenn man das eigentliche Vorbild hiefür im „Middelburger Altar" (Berlin) erblickt. In derselben Art und Weise werden hier die keineswegs an süddeutsche Architekturgewohnheiten, z. B. etwa der Hirsauer Schule, erinnernden Baumotive wiederholt, ja selbst die vereinzelten Staffagebildchen, die jene beleben. Einzelne Motive lassen sich schon in früheren Her-

1) Felix Rosen, „Die Natur in der Kunst", Leipzig 1903.

2) Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert, Stuttgart 1879.

lin'schen Werken nachweisen. So der doppelttürmige Dom in der „Anbetung der drei Könige" von 1459 und auf dem Nördlinger Fuchshart'schen Hochaltar. Dort ist auch (rechter Innenflügel) der hinter dem Hügel auftauchende spitze Turmhelm zu erkennen, wie er auf unserem Mittelbilde rechts oben sich zeigt. Allgemein charakteristisch ist die rundbogige Umrahmung der Fenster (vgl. „Ecce Homo" in Nördlingen). Geradezu völlige Übereinstimmung der Baulichkeiten ergibt der Vergleich mit dem Bopfinger Altarwerk: die durch wagrechte Gesimse gegliederten Häuserfronten mit teilweise schief aufgeführten Staffelgiebeln und weiß aufgesetzten Schornsteinen; das große viereckige, mit Rundbogen, Zinnen und runden Ecktürmen geschmückte Tor, das sich auf dem rechten und linken Innenflügel des Bopfinger Werkes wiederholt; das hintere Tor der Straßenflucht, der durchbrochene spätgothische Kirchtum (vgl. „Christus als Gärtner", „Flucht nach Ägypten", Fuchshart'scher Altar-Nördlingen); die runden, kegelförmig abgedeckten übrigen Türme; das schloßartige Gebäude mit den runden Ecktürmen (Emmendinger Mittelbild und Bopfinger rechter Innenflügel: „Anbetung der drei Könige"); die Basen und Kapitäle der beliebten Säule aus farbig geädertem „belgischem" Marmor. Auf dem Bopfinger linken Außenflügel erblicken wir denselben Stangenträger (?)[1]) an derselben Stelle, ebenso die durch

1) Vgl. Rogiers Replik: „Hl. Lukas", alte Pinakothek, München.

die Gasse schreitende Dame, wenn auch ohne Hündchen. Aber dieses fehlt dennoch nicht auf dem Bopfinger Bild (linker Innenflügel), wo es neben dem die Straße überschreitenden Manne einherspringt.

Völlig übereinstimmend mit denjenigen der gesicherten Werke Herlins ist die farbige Behandlung aller dieser Architekturteile: grau-rötliche, blau-grünliche Töne mit rotbraunen, schmutzig wirkenden Flecken und Streifen.

Auf dasselbe Atelier lassen vielleicht einige Ausstattungsstücke schließen, die auf unserem Tafelwerk angebracht und auf anderen Herlin'schen Gemälden wiederzufinden sind: z. B. der Degen, das emaillegeschmückte Weihegeschenk des Mohren in der „Anbetung der drei Könige" zu Bopfingen und in unserem Mittelbild; desgleichen der Dolch („misericordiae") des Simeon in der „Darstellung im Tempel" (Fuchshart'scher Altar) und das Taubenkörbchen auf demselben Bilde (vgl. „Barbara und Dorothea", Fuchshart'scher Altar; Nördlinger und Emmendinger „Darstellung im Tempel"; der Stock des Joseph: Mittelbild — Emmendingen und „Geburt Christi" — Bopfingen); Zieraten (Ohrringe); die Gewänder, namentlich auch die phantastischen, perlengeschmückten Mützenformen, ganz besonders die Bekleidungsstücke und Schmuckgegenstände in der „Anbetung der drei Könige" zu Bopfingen und Emmendingen; das Gebetpulttuch in der Emmendinger „Darstellung im Tempel" und „Christi Salbung", Fuchshart'scher Altar zu Nördlingen, die „hl. Otti-

lia“ von 1459; der Vogel auf dem Stallgebäude unseres Mittelbildes und seine Wiederholung in der „Geburt Christi“ des Nördlinger „Familienaltars“; der ständig wiederkehrende, in Zeichnung und Farbe gleich behandelte Fliesenbelag.

Noch ausgesprochener als diese mehr äußerlichen Dinge, zu denen wir auch das bei Herlin beliebte Größenformat der Tafeln rechnen dürfen (vgl. z. B. „Familienaltar“), lassen uns die Technik im allgemeinen, die Zeichnung, die Farbengebung und die Komposition die gleiche Hand erkennen.

Die Art der Pinselführung mit ihrer gewöhnlich guten Verteilung der Farben ist hier wie dort die gleiche. Einzelne Reuezüge oder, ohne Rücksicht auf die Modellierung der Zeichnung und die künstlerische Wirkung derb hingesetzte, nicht verarbeitete Pinselstriche verraten da wie dort dieselbe technisch etwas unbeholfene Hand (vgl. z. B. linkes Bein des Mohren in der „Anbetung der drei Könige“, rechter Innenflügel des Nördlinger Hochaltars, die Schulter und rechte Kopfpartie des Joseph auf unserem Mittelbild, links am Kopf der linken Dame auf der „Geburt Christi“ des „Familienaltars“). (Vergl. ferner die übereinstimmend dicke Pinselführung am Gewand und am Mantel der Madonna z. B. der Emmendinger und Bopfinger „Anbetung der drei Könige“, desgleichen der Bopfinger und Emmendinger „Geburt Christi“).

Auch bezüglich der in Gold aufgetragenen Strahlen-

nimben, die bei Herlin in den 1460er Jahren an die Stelle der früheren Goldscheibe und des Goldreifens treten, der goldigen Saumverzierung des Marienkleides, der ornamentalen Behandlung des übrigens sehr schlecht erhaltenen Goldhintergrundes finden wir in anderen Herlin'schen Werken gleiche bezw. verwandte Motive (vgl. schon „Madonna mit dem Kinde" von 1459, „Anbetung der drei Könige" von 1459 (!), „Beschneidung" von 1459, „St. Ottilie", Nördlingen 1459, Gewandmuster des rückwärtigen, grüßenden Königs auf der Bopfinger „Anbetung der drei Könige".)

Die Zeichnung im allgemeinen ist, wie überall bei Herlin, sorgfältig, besonders in den Details. Die Konturen werden im Gegensatz zur Nürnberger Schule nirgends linear gegeben, ausgenommen die charakteristische Augenumränderung.

Es wurde schon auf die Übereinstimmung in der eigentümlichen Wiedergabe einzelner Körperteile hingewiesen. Sie wird vervollständigt durch den Vergleich der Behandlung des Faltenwurfes: dieselbe brüchige, scharfgeknickte Linienführung wie auf allen Herlin'schen Bildern. Formengebung und Schnitt der Gewänder zeigt die gewohnte Ausführung, ausgesprochen diejenige der Bopfinger Tafeln, in womöglich noch mannigfaltigerer und prunkvollerer Art: bunte, enge Hosen, kurze, über Brust und Rücken ausgeschnittene, mit Schnüren zusammengehaltene Jacken, wallende, seitlich gespaltene, mit Agraffen

befestigte Mäntel, lange weite Ärmel, Mützen sonderlichster Form, Sammt und Seide, alles buntfarbig, mit Gold, Perlen und Edelsteinen besetzt. Zum Vergleich sei genannt die Gewandbehandlung des vorderen knieenden Königs in der Nördlinger „Anbetung der drei Könige“ (rechter Innenflügel) aus den 1460er Jahren und derselben Darstellung in Bopfingen von 1472 (vgl. in unserem Mittelbild speziell den weißen linken Ärmel). Wir begegnen der überaus charakteristischen, auf Rogier van der Weyden zurückgehenden Gewandfigur Josephs (Schulterüberwurf) in der Bopfinger und Emmendinger „Anbetung der drei Könige“ wie in der „Geburt Christi“. Mit nicht geringerer Übereinstimmung ist das Kleid der Madonna im letzteren Bilde behandelt, in dem wir beinahe ein Spiegelbild der Ärmelausführung der Bopfinger „Geburt Christi“ erblicken können. Bezüglich bezeichnender Einzelheiten sei sodann noch hingewiesen auf die weiße Faltenbildung rechts unten am Gewande der Madonna in der Emmendinger „Geburt Christi“ und diejenige links am Rocke des knieenden Mädchens in derselben Darstellung zu Bopfingen.

Herlin hat in der Behandlung seiner Figuren eine Wandlung durchgemacht, die durch das Bopfinger Altarwerk bestimmt ist. Die Formensprache dieser Zeit ist auch diejenige der Emmendinger Darstellung: starre, gezierte Haltung der überaus schlanken Personen, graziöse Stellung der Hände, die in feineren Proportionen gezeichnet sind als auf früheren Bildern: vgl. „Darstellung im Tem-

pel“ (Emmendinger und Fuchshart'scher Altar): das taubentragende Mädchen, der rechts im Hintergrund stehende, deutende Mann (vgl. Emmendinger rechter Flügel und linker Außenflügel des Bopfinger Altars, der Mann rechts mit dem Stock).

Was die Gliedmaßen mit ihrer an und für sich an die Holzskulptur erinnernden Behandlung [1]) (vgl. z. B. die rechte erhobene Hand Josephs in der Emmendinger „Geburt Christi“, Fuß des Verkündigungsengels von 1459 und das Handgelenk des linken Armes der Madonna, Emmendinger „Geburt Christi“) anbelangt, so liegt hierin auch beim Emmendinger Altarwerk die größte zeichnerische Schwäche des Meisters. Arme, Hände und besonders die Beine des Christuskindes sind ungelenk gezeichnet, ja verzeichnet, besonders aber auch die Hände der im Mittelgrund auftretenden Personen, z. B. des Engels in der „Geburt Christi“ (Emmendingen). Gerade die Zeichnung des stets nackt gemalten Kindes — (ausgenommen Nördlingen: „Flucht nach Ägypten“) — ist überaus charakteristisch. Sie ist dem Maler schwer gefallen und war ihm eigentlich stets ein ungelöstes Problem. In der Wiedergabe der Arme, der Füße und ihrer Bewegungen ist er über eine Glieder-

1) F. v. Reber: „Über die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert“. Sitzungsberichte der philos.-philol. und histor. Klasse der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, München 1894.

puppe, den „kleinen Mann“, nicht hinausgekommen. Die Modellierung der Füße, wie er sie zuerst in der „Madonna mit dem Kinde“ von 1459 gab, ist stets dieselbe geblieben (vgl. den linken Fuß des Kindes in obengenanntem Bilde und die Wiederholungen: „Anbetung der drei Könige“ von 1459 Nördlingen — St. Emmeran, rechter Innenflügel der Nördlinger Georgskapelle; „Maria mit dem Kinde“, St. Jakobskirche, Rothenburg; Fuchshart'scher Altar („Darstellung im Tempel“); Bopfingen „Geburt Christi“; Emmendingen „Geburt Christi“ und „Anbetung der drei Könige“; „Familienaltar“: „Geburt Christi“ und Stifterbild). Einige Besserung in der Ausführung beobachtet man erst in seinem letzten Werke.

Wie die Formenzeichnung spricht auch die Farbengebung des Emmendinger Altarwerkes für Herlin. Die kräftigen, ungebrochenen Farben von intensivem Rot, Gelb, Blau, Grün, Braun, Schwarz und Weiß sind in der für die Herlin'schen Werke charakteristischen, auf Rogier van der Weyden zurückgehenden Zusammenstellung gegeben. Die grünlich-blauen Schattentöne der weißen Gewänder, die rötlich-blaue Behandlung einzelner Architekturteile (Säule mit ihren vertikalen Lichtern!), malerische Gewanddrapierungen bieten dieselben farbigen Effekte, mit denen Herlin sonst zu erfreuen weiß. Mehr als in den anderen Werken, speziell in den fast bunten Bopfinger Bildern, überrascht uns hier Herlin mit einer, bei aller Farbigkeit doch gedämpften Tongebung. Es mag dabei

vieles auf Rechnung der Alterspatina zu setzen sein, aber nicht alles. Ein prachtvolles, besonders oft verwendetes Braun trägt im Verein mit den übrigen Farben sichtlich überall zur diskret zurückgedämpften Farbenwirkung bei.

Gelegentlich soll bemerkt werden, daß die Augen der sämtlichen Personen unserer Gemälde braun sind wie diejenigen in den übrigen beglaubigten Schöpfungen Herlins und wie die Augen seiner Frau gewesen sein dürften (vgl. „Familienaltar“)[1].

Zur kunsthistorischen Bestimmung des Emmendinger Triptychons, die sich allein mit inneren Kriterien durchführen läßt, darf, wenn diesem Punkte auch keine erste, entscheidende Bedeutung zukommt, nicht übersehen werden, auf eines der wichtigsten der formalen Ausdrucksmittel des Künstlers einzugehen. Wie hat Herlin hier das Raumproblem gelöst, und wie verhält sich diese Lösung zu derjenigen, die er in seinen anderen, beglaubigten Werken bietet?

Von einer perspektivischen Architekturbehandlung kann in unserem Falle nur inbezug auf das Mittelbild und den linken Seitenflügel gesprochen werden. Der sonst als architektonisch reich ausgestattetes Kircheninnere gezeigte Raum in der „Darstellung im Tempel“ (rechter Flügel) ist durch einen in Frontalansicht gezeichneten Altar mit Stufen nur angedeutet und perspektivisch so minder-

1) Fr. Haack, a. a. O. S. 11.

wertig ausgeführt (Tiefenlinien von innen nach außen und umgekehrt), daß er nur in negativer Weise in Betracht kommen kann. Diese im Vergleich zu den beiden anderen Tafeln ärmliche Ausgestaltung des Bildes könnte an und für sich einen Grund zum Zweifel an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit dieses Gemäldes mit den übrigen Tafeln abgeben, wenn nicht soviel anderes dagegen spräche, und ein inniger kompositioneller Zusammenhang zwischen Mittelbild und Seitenflügeln durchgehends ein wesentliches Charakteristikum der Schulüberlieferungen jener Zeit und des Herlin'schen Stiles wäre, wie das bei Rogier van der Weyden tatsächlich der Fall ist(vgl. „Anbetung der drei Könige", München, und unten S. 101ff. und 121).

Die einzelnen linear-perspektivischen Qualitäten des Mittel- und linken Seitenbildes sind des Näheren unten S. 114 ff. genannt. Beide Bilder unterscheiden sich im wesentlichen von einander dadurch, daß das erstere im Gegensatz zur gleichen Darstellung in Bopfingen mit Frontalansicht, das andere (wie zu Bopfingen) im Vordergrund (nicht auch im Hintergrund) mit schräger Perspektive angelegt ist. Dieser Umstand darf kunsthistorisch in unserem Falle nicht störend wirken, ist doch z. B. auch in Bopfingen die Architektur der gleichzeitigen „Gefangennahme des hl. Blasius" neben der schrägen Perspektive der dortigen „Geburt Christi" in Frontalansicht ausgeführt.

Wie in Bopfingen verwertet der Künstler auch hier

(vgl. S. 123) die letzte linear-perspektivische Neuerung und den Fortschritt seines Meisters (Middelburger Altar, Berlin) durch Aufnahme der schrägen Perspektive bezw., allgemeiner gesprochen, durch den Versuch einer größeren räumlichen Vertiefung seiner Kompositionen. Auch in der zur Bildebene parallel gestellten „Anbetung der drei Könige", in der er sich offensichtlich bemüht, die Figuren nicht — wie es durch Rogier in seinem Münchener Triptychon geschah, — *vor*, sondern *in* die Ruine hineinzustellen, verwendet Herlin die hierfür besonders geeignete Eckſäule der schrägen Perspektive („Geburt Christi", Emmendingen, und Middelburger Altar, Berlin), um das räumliche Hintereinander des Joseph und der hinter der Säule hereinschauenden Persönlichkeit (vgl. Middelburger Altar: Joseph und Engel) glaubhafter zu machen.

Die Behandlung des ziemlich reichen landschaftlichen Hintergrundes entspricht raumtechnisch völlig der Manier Herlins zu Bopfingen. Die Landschaft ist noch mehr als bei Rogier van der Weyden dekorativ aufgefaßt, bar jeden ungezwungenen und organischen Zusammenhanges mit dem Vordergrund. Der Ausgleich für den fehlenden Mittelgrund wird durch eine grüne, unklar nach oben rund abgegrenzte, nicht näher modellierte Fläche geschaffen, hinter der wohl zur Vermittlung „Mittelgrundfiguren" auftauchen.

Von einer planmäßigen Luftperspektive ist keine Rede, wenn man unter dieser anderes als bloß etwas lich-

teren Farbenauftrag der Gebäulichkeiten verstehen will. Vielleicht hat Herlin, wenn das Auge nicht täuscht, hier eine solche analog den Bopfinger Arbeiten angestrebt. Feine, blaue Lasuren tönen seine sonst so hellgrün gemalten Hügel zu einer Fernstimmung ab. Dabei kann es sich jedoch auf jeden Fall nur um wenig geglückte Versuche handeln.

Bemerkenswert ist hier, wie in Bopfingen und bei allen mit reichen Landschaften ausgestatteten Herlin'schen Gemälden, die sehr hohe Lage des Hintergrundhorizontes im Vergleich zu dem des Vordergrundes. So hat man den Eindruck, als stehe die Ruine vor der Stadtmauer drunten im Tal, aus dem man durch die beliebten Überschneidungen der Architektur hindurch hinauf zum Tor des Städtchens und dann bei gesteigerter Höhe des Augenpunktes über dieses hinweg in die Stadtgasse hineinschaut. Ob wir es dabei bloß mit technischem Unvermögen oder mit bewußter Absicht zu tun haben, welche die Verlassenheit des Elternpaares im abseits gelegenen Tal zum Ausdruck bringt, läßt sich nicht sagen. Unmöglich wäre die letzte, für Herlin günstig sprechende Annahme nicht. In der Geländeformation seiner Heimatstadt Rothenburg o. d. T. wäre das Vorbild ohne weiteres gegeben.

Die untere Kante des Vordergrundes ist ganz nach der Rogier'schen und im Kreise seiner Schüler üblichen Sitte, sowie gemäß der Gepflogenheit Herlins zu Bopfingen 2c. durch halb sichtbar werdende, mit Gittern abge-

deckte Gewölbebogen, Stufen, Kalksteinstücke, mit Rosen und mit einfachen, liebevoll behandelten Zierblumen abgeschlossen.

Das Emmendinger Triptychon hat in homogener Weiterentwicklung der Herlin'schen Perspektive mit den Tafeln zu Bopfingen dasselbe Interesse für den Raum, dessen Auffassung und Ausführung gemein.

Es sind die Bopfinger Tafeln, zu denen uns die vorstehenden Vergleiche fast regelmäßig führen. Mit ihnen, mehr als mit den anderen Herlin'schen Bildern, stehen unsere Gemälde auch hinsichtlich der Komposition in nächster verwandtschaftlicher Beziehung.

Ich sehe hier davon ab, die einzelnen charakteristischen Züge in der ganzen Komposition der dargestellten Gegenstände hervorzuheben, die der niederländischen und oberdeutschen Malkunst des 15. Jahrhunderts allgemein als eigentümlich zuerkannt werden müssen. Hier sei nur das besprochen, was spezifisch Bezug auf Herlin hat und für die richtige historische Eingliederung unseres Tafelwerkes in die Reihe der Herlin'schen Gemälde von Belang erscheint.

Herlin hat die Gegenstände unserer Bilder wiederholt gemalt:[1])

1) Die Bilder zu St. Gallen, von denen ich erst während der Ausarbeitung dieser Abhandlung Kenntnis erhielt, bleiben, wenn mir auch der Herlin'sche Ursprung derselben und die mit guten Gründen vorgenommene Datierung nicht unrichtig erscheint,

die „Anbetung der drei Könige“: vier Mal:
1459 München,
anfangs der 1460er Jahre Nördlingen,
1466 Rothenburg o. d. T.
1472 Bopfingen;
die „Darstellung im Tempel“: zwei Mal:
anfangs der 1460er Jahre Nördlingen,
1466 Rothenburg o. d. T.;
die „Geburt Christi“: vier Mal:
anfangs der 1460er Jahre Nördlingen,
1466 Rothenburg o. d. T.,
1472 Bopfingen,
1488 Nördlingen.

Wenn die Kompositionsweise Herlins irgendwo im großen und ganzen gleich blieb, so ist das der Fall bei der „Darstellung im Tempel“.

Von links tritt die Madonna dem Simeon entgegen, der in ehrfürchtiger, halbknieender Stellung den dargereichten Christusknaben auf seine, mit einem Tuch oder dem Ärmelbehang bedeckten Arme zu nehmen im Begriff steht. Gemäß dem alten ikonographischen Gebrauch opfert die Madonna das Kind nicht selbst auf. Die Zuschauer und die Zeugen dieser „Aufopferung“ (nicht Beschneidung!)

---

hier außer Betracht, da ich die Originale noch nicht kenne. (vgl. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Bd. X, S. 131 ff., Zürich 1909: „Altarbilder von Friedrich Herlin in St. Gallen“, Museumsgalerie, von Elisabeth G. Bolze).

teilen sich in zwei klar getrennte Gruppen, die im Mittelgrund durch die Figur der hl. Anna wieder geschlossen werden. Die Hauptfigur, das Kind, ist als Mittelpunkt des Interesses mitten in diesen Personenkreis hineingesetzt. Eine künstlerische Durchführung dieser Anordnung ist Herlin in seiner ersten Darstellung wenig geglückt. Flach und an die Wand gedrückt, sind die Figuren nicht voneinander geschieden. Besser, mit einer verhältnismäßig recht glücklichen Tiefenwirkung, gelang ihm die gleiche Darstellung des Fuchshart'schen Altars, wozu die ganze, nach niederländischer Art ausgeführte Raumbildung des polygonalen gothischen Chores ihren Teil beitragen mag.

In mancherlei wesentlichem Gegensatz hierzu steht die Emmendinger „Darbringung im Tempel". Jede räumliche Ausgestaltung des Hintergrundes ist vermieden. Ein gut ornamentierter Goldhintergrund und ein prachtvoller Brokatvorhang, dem wir schon in einfacherer, roter Ausführung auf der „Verkündigung" von 1459 und später in bester Durchzeichnung wieder auf dem Stifterbild des „Familienaltares" von 1488 begegnen, hier in indifferentem Braun gehalten, gibt die Folie, von der sich die Personen mit ihren bunten und reichen, verbrämten Gewändern abheben. Der Raum wird nur durch den üblichen Fliesenbelag und durch zwei Stufen angedeutet, die zum weißgedeckten Altar führen. Mag die ganze Anordnung auch weniger gute Tiefenwirkung ergeben, so zeichnet sie sich doch gegenüber der vorhergehenden durch Geschlos-

senheit und eine Art feierlicher Ruhe der Komposition aus, der Herlin in seinen bisher bekannten, nach dem Bopfinger Werk entstandenen Gemälden im Gegensatz zu letzterem wieder den Vorzug gibt, der aber anderseits, und in diesem Bilde ganz besonders, eine geringere Beweglichkeit und größere Starrheit der Personen gegenübersteht.

Alles in allem müssen wir eine solche Wirkung, eine größere Konzentration auf den Gegenstand als beabsichtigt annehmen. Ist beim Fuchshart'schen Altar die Silhouette der Personengruppen belebter, aber auch unruhiger durch die bewegten Köpfe und Hände, so wird sie hier beinahe streng geometrisch geschlossen durch die statuarisch fest und starr hingesetzte Figur der Anna. Im Verfolg einer ruhigen Gesetzmäßigkeit in der Gruppierung seiner Personen ist der Künstler freilich auf schematische Wege geraten. Hart wirkt die herausstechende Dreiecksform in der Stellung der einzelnen Köpfe. (Madonna, Simeon und Anna: ein Dreieck mit der Spitze nach dem Kopf der letzteren zu; anderseits Maria, das taubentragende Mädchen und Joseph in einem Dreieck mit der Spitze nach oben; Simeon und die beiden anderen männlichen Figuren: Dreiecksspitze nach unten).

Am glücklichsten von allen Darstellungen scheint mir hier die Konzentration auf den Hauptgegenstand, das Hervorheben des kleinen Kindes gegenüber der überragenden Größe der Erwachsenen gelungen zu sein. Sie geschieht durch die Stellung der Figur des Kindes, das

mehr als auf dem Fuchshart'schen Nördlinger Altar in die Mitte geschoben ist, und durch die deutenden Handgeberden, nicht zuletzt durch die Farbengebung. Die Abbildung kann nicht deutlich dartun, wie günstig gerade in dieser Beziehung als Hintergrund für die Gestalt des Christuskindes das weiße Altartuch wirkt, das Herlin früher auf dem Fuchshart'schen Altar noch braun gemalt hatte. Es ist das ein vom Meister sicherlich beabsichtigter Versuch der Farbenwirkung, der uns auch in anderen Bildern der späteren Zeit Herlins nicht entgehen darf (vgl. unten S. 52).

Im übrigen zeigt das Bild in Zeichnung und Modellierung den Herlin'schen Stil in der Nuance des Bopfinger Tafelwerkes, das übrigens keine „Darstellung im Tempel" enthält. Im Vergleich zum früheren Fuchshart'schen Altar ist alles wohl schärfer, feiner, anmutiger durchgeführt. Es sei hingewiesen auf das Mädchen mit der zierlichen, das Taubenkörbchen tragenden Hand, dem gegenüber die entsprechende Figur des Fuchshart'schen Altars plump erscheint, und dessen aufgerafftes Gewand in beiden Werken.

Der Kopf der Madonna weicht ab vom Typ der beiden anderen Emmendinger Bilder und erinnert eher an die Rothenburger „Fergen-Madonna" von 1467 bezw. an die Madonna der „Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel" („Familienaltar" zu Nördlingen von 1488).

Nicht übersehen soll werden, daß die Hälfte der Köpfe in Vorderansicht gezeichnet ist, was beim Mittelbild weniger der Fall und auf dem linken Flügel völlig vermieden ist. In scharfem, vollem Profil ist aber wie auf dem Fuchshart'schen Altar das taubentragende Mädchen gemalt, das 1466 in Rothenburg vollständig en face erscheint.

Gleichfalls vier Mal hat Herlin die „Geburt Christi“ [1]) dargestellt. Die beiden ersten derartigen Bilder von 1460 und 1466 werden durch die Bopfinger Darstellung von 1472 und diejenige des „Familienaltars“ von 1488 dem Format nach an Größe, aber auch durch

1) Die Grundzüge dieser Komposition wie auch der „Anbetung der drei Könige“ speziell in Herlins frühester Fassung (vgl. unten S. 45 ff.) finden sich unmittelbar bei Rogier van der Weyden, mittelbar in einer Reihe von Vorbildern in den Arbeiten der Miniaturmaler, auch in früheren (mit Herlin'scher Art verwandten) Tafelgemälden des Mittelrheins, mit dem schon in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Nördlinger Malerschule (Meister Bertold) in Beziehung stand: Madonna das vor ihr im Strahlenkranz liegende Kind auf den Knieen anbetend, Joseph als Wanderer mit Reisestab, singende Engel (Tonstellung des Mundes!), Hütte mit Strohdach, Hügellandschaft und Blumen, Maiglöckchen, Schlüsselblumen und Farnkräuter.

Vgl. Ortenberger Altar (ca. 1420/30): linker und rechter Flügel, in Darmstadt, Museum;

Taf. 21 der Holzschnitte des Germanischen Museums, Nürnberg;

Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 73, Taf. LVII und LVIII.

bedeutenderen künstlerischen Wert übertroffen. Die Anordnung der Figuren ist bei diesen beiden letzten Darstellungen dieselbe. In der Mitte, zum ersten Mal durch weißes (!) Gewand hervorgehoben, in einem als Ruine (Rogier'schen Ursprungs!) gedachten Stallgebäude Maria mit dem von ihren Schultern herabgleitenden Mantel, auf dem das Kind liegt (keine Krippe!). Links Joseph mit brennender Kerze, die er gegen Zug und Erlöschen mit der erhobenen Hand schützt. Mittel- und Hintergrund: Staffagefiguren. In beiden Fällen tritt an Stelle des fehlenden Goldgrundes mit allerlei Architekturen und Straßendurchblicken Landschaft und freier Himmel, im „Familienaltar" belebt durch den Zug fliegender Enten. In der Darstellung des Vorganges lassen die beiden Bilder insofern einen wesentlichen Unterschied erkennen, als im ersteren eine gewisse Bewegung durch die Figuren geht. Joseph betritt vorn den Stall. Herbeieilende Mädchen knieen sich zur Anbetung nieder und beleuchten den neugeborenen Knaben. Zu ihm führt im Hintergrunde ein Engel mit hochgestellten Flügeln einen Hirten mit wehendem Gewand herbei. Auch auf der Straße des Hintergrundes wird es lebendig. Diese Bewegungsmotive wiederholen sich nur teilweise in der „Geburt Christi" des „Familienaltars". In der ganzen Darstellung kommt, wie schon oben als charakteristisch für diese Schaffenszeit des Meisters vermerkt wurde, eine gewisse Ruhe zur Geltung. Die starke Bewegung der Bopfinger Figuren ist

gemildert, nur der fliegende Schleier des einen Mädchens und die noch hochgestellten Flügel des einen Engels, die im nächsten Augenblick in ihre Ruhelage zurücksinken werden, deuten die voraufgegangene Bewegung an. Joseph scheint eine stillbetrachtende Stellung einzunehmen, während die eben niedergeflatterten Engelchen, die in der Bopfinger Darstellung nicht vorkommen, knieend aus einem Buche lesen. Das Motiv des herbeieilenden Hirten fehlt, wie das belebte Straßenbild.

Auch in der zeichnerischen und malerischen Ausführung machen sich nicht unwesentliche Unterschiede bemerkbar. Vor allen Dingen im späteren Bilde eine gedrungenere Zeichnung der jedoch feiner modellierten Hände (vgl. laternetragendes Mädchen, rechte Hand), unschöne Herausbildung der Halsmuskeln, große, freundliche, offene, nicht mehr schüchtern niedergeschlagene Augen, Doppelkinn, weichere Durcharbeitung der Formen, geglättetere Ausführung der Zeichnung und der Farbenaufträge.

Zwischen diesen beiden Bildern nimmt das unsrige eine Mittelstellung ein. Die Anordnung ist in der Hauptsache die gleiche. Von den Staffagefiguren des Bopfinger Gemäldes fehlen die beiden Mädchen, während im Hintergrund Engel und Hirte, im Mittelgrund die beiden Engelchen des „Familienaltares“ sich wiederfinden, die aber nicht in einem Buche lesen, sondern von einem Notenblatte mit geöffnetem Munde ihr „Gloria in excelsis“ singen (!). Der Meister hat durch diese Gruppierung besser

als in den früheren Darstellungen Hintergrund mit Vordergrund verbunden und damit eine für ihn gute Raumwirkung erzielt. Der Hintergrund ist auf eine kleine wellige Hügellandschaft mit wenig Architektur beschränkt, im übrigen aber, analog dem Mittelbild und dem rechten Flügel, mit Blattgold ausgeschmückt.

Die Formengebung stimmt völlig, teilweise spiegelbildartig (vgl. oben S. 28) mit dem Bopfinger Werk überein. Nur sind die Haare der Madonna in langen Strähnen gezeichnet, während man auf den Bopfinger Bildern sorgfältig gekräuseltes Kopfhaar sieht, wie auch später wieder auf dem „Familienaltar".

Im Gegensatz zur Bopfinger Komposition kommt auch hier in der ganzen Darstellung Ruhe zur Geltung. Von der wehenden Stola des im Hintergrund schreitenden Engels abgesehen, ist alles auf Ruhe gestimmt. Die Flügel der Engel sind gesenkt. Übereinstimmend mit dem Bopfinger Altar ist Joseph gezeichnet, das Kind, vor dem mit gesenkten Händen Maria kniet, aber günstiger zwischen Joseph und Maria hineinkomponiert (vgl. „Geburt Christi", Rothenburg o. d. T.). Interessant ist das neue Motiv der singenden Engel, das dem Künstler sicherlich durch niederländische und mittelrheinische (?) [1]) Maler bekannt wurde, jedoch — charakteristisch für das geringere Können unseres Meisters — wenig geglückt ist.

---

1) Vgl. oben S. 41, Anm. 1.

Eignen unserer Darstellung wesentliche Fortschritte im Vergleich zur Bopfinger Tafel, wohl auch manche Vorzüge gegenüber dem betreffenden Flügel des „Familienaltares“, so steht die Ausführung doch wesentlich hinter diesem zurück. Es sei hier nur auf die hölzerne, ungelenke Durchbildung der erhobenen Hand Josephs im Gegensatz zu den bedeutend feiner durchmodellierten Fingern des „Familienaltares“ aufmerksam gemacht. Ungleich feiner durchgebildet sind die Fingerglieder der Madonna auf dem „Familienaltar“, wenn sie im ganzen auch nur ein Spiegelbild der Ausführung des Emmendinger Altares sind. Gänzlich sieht der Meister von Köpfen in Vorderansicht ab, die er aber, wenn auch nicht so aufdringlich wie früher, im „Familienaltar“ wieder aufnimmt. Das landschaftliche Motiv tritt gegenüber der Bopfinger Darstellung zurück, doch finden wir im Vordergrund denselben Blumenschmuck wie in Bopfingen und auf dem „Familienaltare“. An Stelle des belebten Himmels tritt wieder der ornamentierte Goldgrund. Bei Madonna und Kind ist ausschließlich der Strahlennimbus zur Verwendung gekommen, während in Bopfingen noch Herlins altes Reifmotiv hinzutritt, das auf dem „Familienaltar“ allein beibehalten wird.

In keiner seiner Darstellungen läßt Herlin seine stetigen Fortschritte in der Komposition so erkennen, wie in den „Dreikönigsbildern“[1]). Von der freien unbe-

1) Vgl. oben S. 41, Anm. 1.

holfenen Behandlung dieses Gegenstandes vom Jahre 1459 an hat er sich durchgearbeitet zur geschlossenen, reich belebten Komposition der Bopfinger Tafel. Mag er auf diesem Entwicklungsgang auch in der Einzelausführung gewechselt haben (bald Goldgrund, bald Landschaft als Hintergrund; mit, ohne Joseph 2c.), die Anordnung der Personen hat er stets so getroffen, daß Maria mit dem Kinde die eine Seite des Bildes einnimmt, während die Könige teils knieend, teils stehend, mit Grüßen herzuschreitend, auf der anderen Seite erscheinen. Dieses Prinzip ist verlassen bei unserem Bilde. Maria, zum ersten Male en face, mit dem Kinde in einem ruinenhaften Gebäude, wird zum Mittelpunkt, um den sich alles gruppiert.

Die ikonographische Darstellung dieser schon in der alten Kirche und erst recht im phantasiereichen Mittelalter so beliebten Szene ist die herkömmliche. (Die altchristliche Kunst malte die „Anbetung der Magier“ gewöhnlich gleichzeitig mit der „Geburt Christi“, nicht wie hier auf zwei Tafeln getrennt).

Die Auffassung der einzelnen Figuren ist in einigen Punkten anders als früher. Das Christuskind wird nicht als segnender Gottmensch aufgefaßt. Es greift wie ein anderes Menschenkind spielend voll Lust in das Kästlein mit den gleißenden Goldstücken (vgl. Herlins „Anbetung der drei Könige“, Nördlingen 1459, und Wiederaufnahme dieses Motives durch Hans Baldung in Basel).

Maria erscheint wie auf den beiden Flügeln in

— allerdings gemilderter — mittelalterlicher Typik gleichförmig, sakral starr und befangen. Sie ist die Mutter des Kindes, hat aber noch nichts von jenem individuellen, mutterseligen Leben der Madonnengestalten, in denen ein gleichzeitiger Memling und die anderen niederländischen Meister bei aller Feierlichkeit das hohe, liebenswürdige Wesen irdischer Mutterfreude und Mutterliebe preisen.

Joseph, dem man erst im 14. bezw. 15. Jahrhundert größere Verehrung zuwandte, wird (auch bei Rogier) nicht als Heiliger (nie Heiligenschein!), auch nicht als Zimmermann, sondern als greiser Wanderer (Stab!) dargestellt, der kompositionell neben Madonna und Kind sich bescheiden zurückhält. Immerhin entbehrt die Gestalt bei aller frierenden Gebücktheit und Griesgrämigkeit nicht einer gewissen Würde, während sie noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts von der mittelalterlich-christlichen Kunst[1]) sowohl in Frankreich und Burgund (Miniaturen)[2]) wie in Westfalen[3]), am Mittelrhein („Mainzer"-Schule: Ortenberger Altar, rechter Flügel, Museum in Darmstadt) und in Schwaben (Sterzinger-Multscher Altar) und zwar wie

---

1) Molanus, De historia S. S. imaginum 1594 S. 119.

2) Livre d'Heures: vgl. Paul Durrieu, Les Débuts des van Eyck, Gazette des Beaux-Arts, Paris 1903.

3) Kunstdenkmäler von Westfalen, herausgegeben von Ludorf I, S. 139, 140.

in der bildenden, so auch in der dichtenden Kunst (Weihnachtsschauspiel[1])) mit einer gewissen despektierlich-derben, Rolle bedacht war[2]).

Die nach Name, Zahl, königlichem Stand und sonstigen Einzelheiten legendären Gestalten der biblischen Magier aus Persien werden hier nicht als Heilige und nicht als Könige (keine Krone und keine Nimben!), nur als reiche, vornehme, mit orientalischer Prachtliebe gekleidete Herren aufgefaßt (vgl. dagegen Herlins „Anbetung der drei Könige", Nördlingen 1459, und das Bild zu St. Gallen), die mit viel Gefolge, zu Fuß, nicht mit Pferden und Kamelen dem Sterne folgten. Nach dem Malerbuche vom Berge Athos und der mittelalterlichen Ikonographie: der erste als Greis mit langem, weißem Bart (Vortritt als Vertreter des auserwählten Semitenvolkes), der zweite als Mann in mittleren Jahren mit keimendem Bart (Vertreter der japhetidischen Stämme) und der letzte, ein jugendlicher bartloser Mohr, als zweifelnder und zurückhaltender Vertreter der noch am meisten christusungläubigen, fluchbeladenen Chamiten[3]). Diese

---

1) Vgl. das oberhessische Weihnachtsspiel, herausgegeben von Piderit, Parchim 1869.

2) M. Friedländer im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1901, S. 253 ff.; und
Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910, S. 59, 69.

3) H. Detzel: Christliche Ikonographie, Freiburg 1894.

Magier erscheinen (wie in der altchristlichen Kunst) nicht in Anbetung begriffen, sondern in verehrender, um Gnade flehender, opfernder Stellung.

Es ist Leben und Aktion in diesem Bilde wie in keinem anderen von Herlin. Über's Hügelland her, das rechts im Hintergrund mit seinem auftauchenden Kirchturm und seinem thronenden Schloß aufsteigt, sind die drei Könige mit fliegenden Bannern in wunderlicher Tracht zu dem Ort gekommen, den ihnen der Stern wies. Der eine König hat sich, den Kopf entblößt und die Mütze (mittelalterlicher „Marschall"- oder „Kämmerer"hut) neben sich auf den Boden gelegt, bereits auf die Kniee niedergelassen, um dem Kinde die goldenen Münzen des goldenen, reichverzierten Schreines anzubieten. Der zweite König ist eben im Begriffe niederzuknieen und sein Weihgefäß zu öffnen, während der zögernde Mohr, mit der Mütze grüßend, eben mit graziösen Schritten anlangt (vgl. das Grußmotiv des St. Georg in van Eycks Madonna des Canonicus Pala in Brügge). Die Wiedergabe dieser Aktionsfolge hat Herlin schon in seiner ersten „Anbetung der drei Könige" vom Jahre 1459 angestrebt und im Bopfinger Werk von 1472 zu einer entschiedenen Weiterbildung gebracht. Sie ist ihm aber in keinem seiner Werke so gut gelungen wie hier. Nicht nur die Könige sind in Aktion, sondern auch das, nach Rogiers Vorbild jetzt zum ersten Mal eingeführte Gefolge. Hinter den prunkvollen Königsgestalten drängt es sich lebhaft

heran. Und nun — dieser Gruppe gegenüber als Gegenstück links der im Bopfinger Bild fehlende, bescheidene, schlicht gekleidete Joseph, der in stillen Gedanken versunken, mit der Mütze in der Hand voll Verlegenheit ob der großen Herren und des außerordentlichen geheimnisvollen Vorganges sich auf die Seite gestellt hat. Die ganze Aktion setzt sich fort in der belebten Straße der Stadt, aus der eben eine Dame mit ihrem Hündchen auf die Gruppe zuschreitet, von deren Ankunft sie wohl gehört hat.

Herlin hat vor seinem „Familienaltar" kein so figurenreiches Bild geliefert wie dieses. Da ist es interessant zu beobachten, wie er mit unleugbarem Geschick seine Dispositionen getroffen hat. Gerade über die Hauptschwierigkeit ist er aber nicht hinweggekommen. Da, wo Kopf an Kopf sich drängt (vgl. Rogiers Dreikönigsbild in München), hat er es nicht fertig gebracht, die Figuren sich körperlich scharf von einander abheben zu lassen. Abwechslung erzielt er aber insofern, als er einzelne dieser Statisten aus der Masse heraushebt, sie als besondere Diener kennzeichnet, die eben ihres Amtes walten. Der eine hat sich mit seinem bereits knieenden Herrn abgesondert, sich mit präsentiertem Degen neben Joseph gestellt[1]), um Zeuge dieser Audienz zu sein. Der andere zieht in naiver Weise dem zweiten König die Mütze vom Kopfe und er-

1) Vgl. übrigens das gleiche Motiv in der „Anbetung der drei Könige", des mittelrheinischen Ortenberger Altars (rechter Flügel), ca. 1430, Darmstadt, Museum. Vgl. Fr. Back a. a. O.

leichtert ihm die Hantierung mit seinem Weihgefäß. Als Schwertträger amtet ein besonderer schwarzer Diener für den Mohren. Die hintersten dieser Statisten sind zu Trägern der Fahnen auserkoren, die lustig am Goldgrund wehen.

Herlin hat hier im Mittelbild nicht wie auf dem rechten und linken Flügel das Bewegungsmotiv aufgegeben, sondern es gesteigert wie in keinem seiner früheren Bilder.

Es läßt sich unzweifelhaft gegenüber den früheren Dreikönigsbildern Herlins, auch gegenüber demjenigen von Bopfingen ein ganz bedeutender Fortschritt feststellen.

Sind auch einzelne der stark gerunzelten Köpfe, wie der des knieenden, in scharfem Profil gezeichneten Königs schwach ausgefallen — dieselben befinden sich übrigens an schlecht erhaltener Stelle —, so fallen bei aller für Herlin charakteristischen Leere des Ausdrucks unter den übrigen Köpfen Leistungen auf, die zum Besten der Herlin'schen Kunst gehören, und neben denen wir aus der früheren Zeit des Meisters nur die Predella-Apostel in der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. als Gegenstück haben. Besonders sei hingewiesen auf die beiden Köpfe über dem zweiten König und dem Mohren. Der linke dieser beiden blickt so frisch aus dem Bild heraus und ist mit so individuellen, charakteristischen Zügen gezeichnet, daß wir unwillkürlich an ein Portrait

denken, wofür sich bis jetzt allerdings keine weiteren Anhaltspunkte finden lassen. So gut wie nur in einem früheren Bild Herlins ist aber die Durchzeichnung der Figuren. Das unschöne Abbiegen des Daumens macht sich weniger geltend, das Kinn ist nicht mehr so auffallend kurz, und das Madonnengesicht zeigt mehr als früher einen gewissen Reiz der Anmut.

Es darf auch hier wieder vielleicht auf eine Ausnützung der Farbenwerte in der Komposition aufmerksam gemacht werden. Die Hauptpersonen solcher Darstellung, Kind und Könige, werden durch helle und prunkende Farben betont, während die Madonna durch dunkle Farbengebung des Gewandes — in der „Geburt Christi" dagegen weißes, hervorstechendes Kleid! — mehr zurücktritt. Geradezu meisterhaft für Herlin ist der Schwung und die Durcharbeitung dieser verbrämten, überreichen Prunkgewänder mit dem prachtvollen Kolorit.

Alles deutet auf die Zeit nach dem Bopfinger Tafelwerk, das gerade durch das Emmendinger Dreikönigsbild weit übertroffen wird. Die Verwendung des Goldgrundes, das Zurücktreten der landschaftlichen Motive spricht nicht dagegen, da derselbe auf besonderen Wunsch des Bestellers wieder in Anwendung gekommen sein kann.

Im Vergleich zum „Familienaltar", dem das Emmendinger Tafelwerk nach Größenverhältnis und Format am meisten gleichkommt, ist aber in manchen Punkten diesem der Vorrang zu lassen. Es fehlt dem Emmen-

dinger Gemälde das Geschlossene der Komposition (vgl. unten S. 126), das dem „Familienaltar“ einen gewissen, monumentalen Charakter verleiht. Besitzt das Emmendinger Altarwerk im Vergleich zur mehr ruhigen Komposition des „Familienaltares“ eine lebendigere Bewegung der Figuren, so muß doch wieder letzterem der Vorzug hinsichtlich der Qualität der technischen Durcharbeitung (Perspektive!, siehe unten S. 126) zuerkannt werden. Will in manchen Punkten, die wir oben schon bei der „Geburt Christi“ erwähnt haben, auch das Ungeschickte der Herlin'schen Zeichnung (vgl. z. B. die unschönen Halsfalten, die dicken Daumen) wieder mehr ins Auge fallen, so sind die einzelnen Typen doch durchgängig noch sorgfältiger, mit ruhigerer, sicherer und feinerer Pinselführung gemalt. Solche Nachlässigkeiten und Fehler, wie wir sie hier bei unserem Mittelbild feststellen mußten, lassen sich auf dem „Familienaltar“ nicht finden.

Die Behandlung der Köpfe im „Familienaltar“bild, speziell der Augen, geht eher wieder auf den Stil des Fuchshart'schen Altares zurück. An Stelle der schüchtern niedergeschlagenen Augen treten durchgängig frei dreinschauende Gesichter, wie wir sie im Emmendinger Dreikönigsbild erst vereinzelt wahrnehmen, und die schon wiederholt erwähnte feinere Modellierung der Glieder. Die Freude an der Bewegung macht sich zwar weniger geltend, aber alles ist abgeklärter. Die Haare (vgl. dazu die borstigen Haare des Joseph im Emmen-

dinger Mittelbild) sind feiner und ruhiger durchgezeichnet. Abstehende, über die Stirn hängende Härchen kommen in Wegfall. Auch das Kind ist in den Gliedmaßen, in Kopf- und Haarbildung besser gemalt. Wie beim Emmendinger Dreikönigsbild treten die Köpfe en face zurück gegenüber Dreiviertelprofilen und wirken jedenfalls nicht mehr so aufdringlich wie bei den Bopfinger Tafeln.

Der „Familienaltar", dessen künstlerischer Wert höher einzuschätzen sein dürfte, ist bezüglich seiner Farben nicht nur besser erhalten, sondern zeichnet sich gleichfalls gegenüber den früheren Herlin'schen Werken aus, auch gegenüber den Gemälden von Emmendingen, durch ausgleichenderes Abwägen und bessere Ausnützung der Farbenwerte. So etwas wie das Herausarbeiten der Hauptfiguren, das ihm hier geglückt ist, — Umrahmung der Madonna und des Christuskindes durch die weißschimmernden Flächen des Thrones, durch die weißgekleideten Engel und den Brokatbehang im Gegensatz zu den dunkler geratenen Heiligen und bescheidener gekleideten Stiftergruppen hat das Emmendinger Altarwerk nicht aufzuweisen, — in der „Geburt Christi" wohl dasselbe Streben, nicht aber die feine Ausführung.

Wenn, als Ergebnis der obigen Ausführung, der Vergleich unserer zusammengehörigen drei Tafeln mit den übrigen Herlin'schen Bildern inbezug auf technische Ausführung, Formen-, Farbengebung und Kompo-

sition für ein und denselben Meister spricht, so führt uns des näheren die Gegenüberstellung dieser einzelnen Darstellungen zur Tatsache, daß wir eine geschlossene Kette der künstlerischen Entwicklung Herlins festzustellen vermögen, in die als neues Glied das Emmendinger Tafelwerk eingefügt werden kann. Es wird keinem Zweifel unterliegen, welche Periode der Lebensarbeit des Meisters das Emmendinger Altarbild für sich in Anspruch nimmt.

Datierung.

Beim Vergleich unserer Darstellungen mit den früheren derselben Art haben wir gesehen, daß Mittelbild sowohl wie Flügel uns unmittelbar in die Zeit führen, die durch den in Bopfingen zutag tretenden Stil gekennzeichnet ist. Die beobachteten technischen und künstlerischen Verbesserungen, die der Emmendinger Altar gegenüber dem von Bopfingen aufweist, sodann mancherlei Dinge, in denen der spätere „Familienaltar“ an künstlerischer Reife vorwiegt, lassen uns auf ein Jahr schließen, das zwischen diesen beiden Werken von 1472 und 1488 liegt. Unser Mittelbild trägt die Jahreszahl 1473. Kann an der Echtheit derselben aus technischen Gründen nicht gezweifelt werden, so läßt sich auch stilistisch nichts gegen ihre Richtigkeit einwenden.

Wir haben in dem Emmendinger Altargemälde das bisher fehlende Bindeglied zwischen dem Bopfinger und dem „Familienaltar“, das für den Stilcharakter Herlins

und seinen künstlerischen Entwicklungsgang von nicht geringer Bedeutung ist.

Mehr als in jedem anderen Bild des Meisters, was hier nur noch kurz angedeutet werden soll, finden wir auch hier, besonders im Dreikönigsbild, neue Anhaltspunkte zur bejahenden Beantwortung der vielfach behandelten Frage hinsichtlich Herlins künstlerischen Beziehungen zu den früheren bezw. gleichzeitigen mittelrheinischen (?) und niederländischen Meistern [1]) und vor allem zu Rogier van der Weyden.

---

1) Deutsche Literaturzeitung 1901 Sp. 1526.
Literarisches Centralblatt 1901 Sp. 1462.

II. „St. Georg“ und „St. Sebastian“ in der Sammlung S. Röhrer zu München.

In seiner Herlin-Monographie hat Friedrich Haack[1]) aus wenigen urkundlichen Notizen und aus den Qualitäten der Gemälde ein Charakterbild herausgeholt, in dem zwei Eigenschaften des Meisters in persönlicher und künstlerischer Beziehung hervorstechen: der große Fleiß und das Handwerkerliche seiner Kunst. Beide lassen eine große Produktivität Herlins vermuten, die sein Biograph bereits mit 65 Bildern nachwies. Der wirkliche Umfang der quantitativen Leistungsfähigkeit Herlins wird sich vielleicht erst bestimmen lassen, wenn die Einzelforschung an der Hand der Haack'schen grundlegenden Untersuchung sich ebenso auf die kleinen Werke auszudehnen vermag, die leichter als die großen Altargemälde den Stürmen der Zeit entgingen, unbeachtet in stillem Privatbesitz ruhen und nur nach und nach in den Kreis der Kunstforschung treten.

Zu solchen bis jetzt verborgen gebliebenen Bildern dürfen wir zwei Gemälde rechnen, die sich zur Zeit in der

1) a. a. O.

durch hervorragende Stücke ausgezeichneten Sammlung des Herrn Kunstmalers Sigmund Röhrer-München befinden, und die Dr. Wilhelm Schmidt-München bereits in den „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ (III. Jahrgang 1910, Heft 4 S. 143, daselbst (Taf. 31) auch Abbildung der beiden Heiligen) als Erster richtig für Friedrich Herlin in Anspruch genommen hat.

Im Anschluß an die kunstwissenschaftliche Bestimmung des Emmendinger großen Triptychons soll hier in gleicher methodischer Untersuchung die Frage nach der Urheberschaft Herlins und nach der Einreihung dieser Arbeiten in den künstlerischen Entwicklungsgang des Meisters behandelt werden.

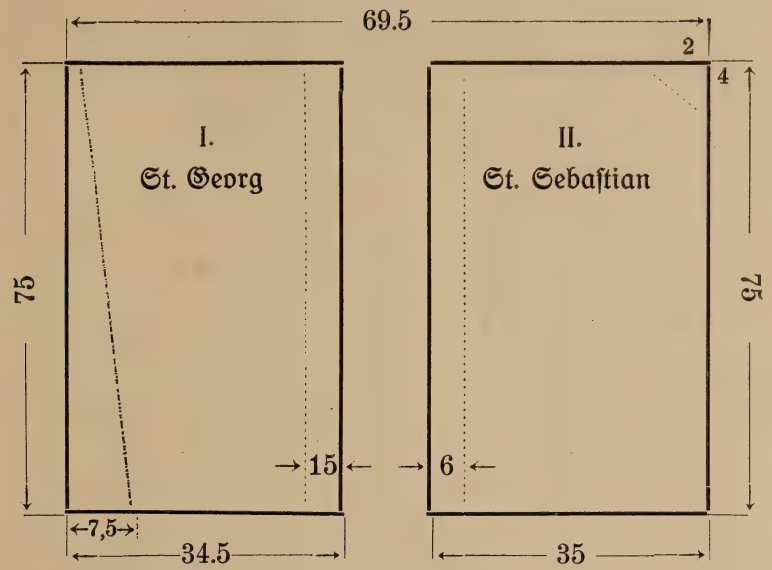
Dargestellter Gegenstand.

„St. Sebastian“ rechts und als Gegenstück „St. Georg“ links.

Gegenwärtiger Bildzustand.

Die Darstellung dieser beiden Heiligen befindet sich auf zwei getrennten Holztafeln, die jetzt in einem neuen Rahmen gefaßt sind, und deren Größenverhältnisse (ohne Rahmen) sich in cm aus den umseitigen Skizzen ergeben:

Die Tafeln haben die Form eines stehenden Rechteckes mit rechtwinkelig abgeschnittenen Ecken. Eine Ausnahme macht hievon Tafel II insofern, als an ihrem oberen rechten Eck sich eine dreieckige, 2/4 cm große Anstückelung erkennen läßt. Diese besteht aus verklebtem, gelbbraunem, faserigem Webstoff nebst einer Schicht bläulichen Pergamentpapieres (?) und ist auf der Bildseite mit der graugrünen Farbe überstrichen, die für die Architekturteile Ver-



wendung fand. Da die Sprungbildung dieses angeflickten Stückchens wie das ganze Aussehen desselben mit dem benachbarten Teile des Bildwerkes maltechnisch übereinstimmt, dürfte die Annahme nicht unberechtigt sein, daß diese Ergänzung von altersher besteht. Die Tafeln sind aus zusammengefügten Holzbrettern mit lotrecht verlaufender Faserung hergestellt und nur etwa 5 mm dick. Diese geringe Brettdicke sowie das frische Aussehen eines Brettes schließt die Vermutung nicht aus, daß ein Auseinandersägen und neuerliches Abhobeln der Bildrückwand stattgefunden hat.

Die Tafel I besteht aus zwei Brettern, von denen das schmälere rechte 15 cm breit ist. Das linke weist einen Riß auf, der ein unten 7,5 cm breites, nach der oberen linken Ecke verlaufendes Brettstück absondert. Diese Rißbildung, durch die jedoch die obere Farbenschicht nicht durchbrochen wird, muß erst nachträglich entstanden sein, weil die dadurch in der Bildfläche verursachte Vertiefung nicht durch die Grundierung ausgeglichen ist, wie das sonst zur Verdeckung der Fugen zu geschehen pflegte. Auch Tafel II ist aus zwei Brettern von 6 und 29 cm Breite zusammengesetzt. Die beiden Fugen auf der Tafel I und II sind anscheinend in ihrer ganzen Länge auf der Bildseite unter der Grundierungsschicht mit etwa 3 cm breiten Leinwandbahnen überzogen, wie sich an der Erhöhung der darüber sitzenden Malschicht sehen und fühlen läßt. Auf der Rückseite sind die Bretter sorgfältig glatt gehobelt. Sägeschnitt ist nicht zu erkennen. Die Holzäste sind ausgeschnitten und durch ca. 2/3 cm starke Holzstücke ausgefüllt (vgl. Tafel II oben rechts an der Ecke des Vorhanges und Tafel I in der Höhe von etwa 40 cm und in einer Randentfernung von 10 cm). Die Bretter, aus denen die Tafeln zusammengefügt wurden, gehören nicht derselben Holzart an (vgl. oben S. 6). Schon auf den ersten Blick unterscheidet man zwei Sorten: die eine (Lindenholz) — die rechte Partie der Tafel II — ist hell, rötlich, frisch, glänzend, gesund, von nur wenigen Wurmlöchern durchzogen, die andere — der linke schmale

Brettstreifen der Tafel II und die ganze Tafel I — grau, dunkler, weicher, morsch und von Wurmgängen überall durchlöchert. Diese auffallende Erscheinung d. h. Verwendung zweier verschiedener Hölzer bei ein und derselben Bildtafel gab wieder Anlaß zur mikroskopischen Untersuchung einzelner Holzsplitterchen beider Arten, um festzustellen, ob die Verschiedenheit des Aussehens nicht vielleicht auf äußere Einwirkungen (Beizen 2c.) zurückzuführen bezw. an Fälschung zu denken wäre. Es wurden Feinschnitte hergestellt, die bei Tafel II die für Lindenholz charakteristische spiralige Verdickung der Gefäßwände mit Hoftüpfeln zeigen. Diese Gefäßwände haben einfache Perforierung. An dem Holz der Tafel I und dem 6 cm breiten Brettstreifen von Tafel II erscheinen die Gefäße dicht mit kleinen Hoftüpfeln besetzt; die spiralige Verdickung fehlt aber. Die Scheidewände der Gefäßzellen sind stark geneigt, mit ausschließlich leiterförmiger Perforierung, die 5—30 Speichen enthält. Es handelt sich demnach um Erlenholz.

Wenn gegenwärtig die beiden Gemälde auf zwei getrennten Tafeln vorliegen, so entspricht das nicht dem ursprünglichen Zustand. Sie bildeten vielmehr früher zusammen eine einzige Tafel von 75/69,5 cm Größe. Diese Tatsache ergibt sich aus einer genaueren Untersuchung der Bildränder. Die Gestaltung der letzteren ist überall so, daß die aufgetragene Farbenschicht über die unsichtbare, weiße Grundierungsschicht hinweg sich verflachend gegen den Rand verläuft, der ringsum für einen einfassenden Rah-

men eingerichtet ist. Anders verhält es sich mit der rechten Seitenkante der Tafel I und der linken der Tafel II. Hier erfolgte ein scharfer, senkrecht zur Bildfläche führender Querschnitt. Farben- und Grundierungsschicht sind exakt durchschnitten und bloßgelegt. Es handelt sich dabei offenbar um einen feinen Sägeschnitt, dessen Zahnwirkungen an den bezüglichen Holzteilen noch sichtbar sind und auf den beiden Seiten der Tafeln einander entsprechen. Halten wir die beiden Tafeln zusammen, so widerspricht dem keineswegs die architektonische Anlage des Bildes, deren mittlere Säule durch den Schnitt in zwei zusammenstimmende Hälften zerlegt wurde (vgl. auch die hinter der mittleren Säule zusammenlaufende Bortenbildung des Vorhanges, die oben links bei „St. Georg“ und rechts bei „St. Sebastian“ abgeschlossen ist). So erklärt sich auch der Umstand, daß auf Tafel II noch ein Streifen der Holzart von Tafel I hinübergreift.

Ungelöst muß aber die Frage bleiben, welche die an der Unterkante der Bilder fortgesetzte Bogenarchitektur und Raumbildung nahelegt, ob bezw. welche jetzt verschollenen Gemälde mit unseren Tafeln in Verbindung zu setzen sein werden. Die ganze Komposition (vgl. oben S. 70) begründet auf jeden Fall die Behauptung, daß die zwei Heiligen den rechten oberen Teil eines ursprünglich wenigstens viermal so großen Kunstwerkes gebildet haben müssen, in dem unten andere Heilige vor denselben Hintergründen gestanden haben.

Im übrigen bieten die Bilder hinsichtlich der Malunterlage keinen Anlaß zu weiteren Bemerkungen. Sie sind jetzt auf der Rückseite zum Schutz gegen das weitere Zerreißen des Brettes mit einem sorgfältig und zweckmäßig angelegten Holzrost versehen und, wie schon gesagt, in einem Rahmen untergebracht.

Der vorhin erwähnte Sägeschnitt gibt einen deutlichen Einblick in die Struktur der Malfläche. Eine regelmäßige, glatt geschliffene, etwa 1/2 mm starke, weiße Grundschicht überzieht das Brett. Auf dieser haftet eine etwa 1/4 mm dicke Farbenschicht. Die Verteilung dieser Schichten über das Malbrett ist sorgfältig und gleich eben, nur dort verdickt, wo Unregelmäßigkeiten des Brettes (Fugen, Äste) zu verdecken sind.

Der Zustand der Malschicht kann als gut bezeichnet werden ungeachtet einiger schwacher Blasenbildungen, die aber nirgends die unteren Schichten aufdecken. Feststellungen bezüglich der Untermalungsart (Bolus 2c.) konnten daher nicht getroffen werden. Immerhin war es wieder möglich, an den Rändern beider Tafeln einige losgelöste Farben- und Kreidegrundteilchen zu sammeln und einer chemischen Untersuchung zu unterziehen.

Das Untersuchungsergebnis [1]) ist folgendes:

Der Malgrund, von dem aber, wie von der Farbe nur winzige Mengen zur Verfügung standen, und bei dem

1) Die chemische Analyse wurde im Laboratorium der Herren Dr. Bender und Dr. Hobein-München vorgenommen.

hier vorausgesetzt werden muß und kann, daß die ursprüngliche chemische Zusammensetzung an den Rändern sich im Laufe der Zeit nicht geändert hat, ist ein reiner Kreidegrund (nicht Gips), der unter starkem Aufbrausen in verdünnter Salzsäure leicht und vollständig löslich ist. Wären organische Materialien: Gummi, Leim, Kasein oder andere Mittel beigemengt, so würde die Kreide hierdurch eingehüllt und langsamer, vielleicht nur unvollständig löslich sein. Auch beim Glühen der Kreideschicht tritt nur vorübergehend Graufärbung auf, keine Verkohlung, wie sie bei kohlenstoffreichen Körpern (Gummi, Dextrin, Stärke) entsteht.

Auf dem Kreidegrund liegt ein dünnes Häutchen, wahrscheinlich aus eingetrocknetem Leinöl oder harzartiger Substanz, die auf den Grund aufgetragen wurde. Die chemische Natur dieser Substanz kann nicht mit Sicherheit ermittelt werden.

Die graugrüne (Architektur-) Farbe selbst, die blos in dünner Schicht aufliegt, war ebenfalls nur in minimaler Menge vorhanden. Es konnte deswegen allein festgestellt werden, daß kein Chrom, kein Zink, kein Kobalt vorhanden ist. Nur Eisen ließ sich mit Sicherheit nachweisen. Es kann daher zur Farbenmischung eine venezianische Erde verwendet worden sein.

Irgendwelche Feststellungen bezüglich des Wesens der zur Verwendung gelangten „Öl"- oder „Öl-Tempera"-Farben konnten nicht gemacht werden.

Die Gemälde sind im allgemeinen gut erhalten und mit einer verhältnismäßig jungen Schicht Firnis überzogen, der nicht fleckig oder abgestorben erscheint. Der Firnis geht ungebrochen über die mit schwarzem Schmutz gefüllten Sprünge der Farbenschicht hinweg. Ganz neu besonders kräftig mit Firnis überzogen dürfte die linke Randseite der Tafel I sein.

Die Vorzeichnung ist nirgends zu erkennen, wohl aber ein Einritzen der einzelnen perspektivischen Bodenfliesslinien in den Malgrund, das mit scharfem Instrument (Nadel, Messer) erfolgt sein muß.

Die Technik des Farbenauftrages zeigt im allgemeinen, — trotz einzelnen schmierig, dick behandelten, jetzt zu Blasenbildung neigenden Stellen, — verhältnismäßig gut vertreibendes Arbeiten, jedoch nicht ohne mancherorts die mitunter derbe, dann wieder tüftelige Pinselführung sehen zu lassen (vgl. z. B. die Bögen der Architektur). Die hohen Lichter (an der Rüstung) wurden mit kräftigen, sicheren, teils strichelnden Pinselführungen aufgesetzt und mit zäher Farbe hingestrichen. Reuezüge lassen sich bei den eingeritzten Bodenlinien und rechts oben an der Ecke des Vorhanges (Tafel II) erkennen. Während die eigentliche Farbenschicht sehr dünn ist und da und dort (Architekturteile, Bodenfliese) den weißen Untergrund oder auch Tempera-Untermalung (?) durchscheinen läßt, ist der Goldgrund des Vorhanges mit den eingepreßten Ornamenten sehr dick aufgetragen. Zwischen diesen erfolgte

die Flächenbehandlung durch offenbar mit Kamm und Lineal hergestellte, an einer Stelle der Tafel II abgesetzte, gerippte Vertikalzüge.

Die Sprungbildung ist im allgemeinen eine normale und besonders ausgesprochen in den hellen Tönen (z. B. Gesichte, Hände, Innenseite des Mantels auf Taf. II). Abweichend von Weiß craqueliert Rot in mehr „schrumpfenden" Formen, der Goldgrund gar nicht. Leinwand als Unterlage für den Mal- oder wenigstens Goldgrund läßt sich, von den oben bezeichneten Stellen abgesehen, nirgends mehr feststellen, weder aus der Sprungbildung noch aus einem Durchtreiben von Formen einer Leinwandstruktur.

Die beiden Gemälde bieten auf der Vorder- und Rückseite keinerlei Schriftzüge, keine Sammlerzeichen, keinen Galerievermerk, keine Datierung, keine Signatur und kein Wappen, die sie uns als echt beglaubigen.

Echtheit. Was die Echtheit der Bilder anbelangt, darf nach wiederholter Besichtigung und Untersuchung aus dem gezeichneten Befunde alsbald die erste Folgerung gezogen werden. Dieser ergibt nicht das Geringste, das irgendwie einen Verdacht nahezulegen oder gar zu begründen vermöchte. Vielmehr erweist alles, auch das einzelnste, was beobachtet werden kann, die Bilder als Originale, an deren Fälschung im Hinblick auf die nicht hoch im Preis stehenden Arbeiten unseres Meisters an und für sich nicht zu denken sein dürfte. Überall finden sich auch

hier ausgesprochene, unzweifelhafte Alterserscheinungen. Im einzelnen zeigt das Format der Tafeln das im ausgehenden Mittelalter beliebte fast quadratische Rechteck, anbequemt der Eigenart des Zeitstils, dem die Arbeiten zuzuschreiben sein werden. Die Malbretter haben, so sehr die verschiedene Holzart als befremdend vermerkt werden muß, durchweg jene Merkmale, die eine Fälschung ausschließen: unveränderte Einheit von Malgrund und Farbenschicht, natürlicher Verlauf und Mündung der Holzwurmgänge. Die mikroskopische Untersuchung des Wurmmehles bewies, daß es der gleichen Holzart wie die Bretter entstammt. Man findet unter dem Mikroskop bisweilen in diesen von den Würmern zerriebenen Massen noch Reste der für die betreffenden Hölzer charakteristischen Gefäße.

Auf den normalen Verlauf der Sprünge wurde bereits hingewiesen. Sie schließen sich der Längsrichtung der Holzfasern an und verlaufen vertikal über das Gemälde in der Art, wie sie besonders bei den hellen Bleiweißfarben für die infrage stehende Zeit typisch sind. Wenn diese gitterförmige Sprungbildung bei Rot fehlt, so ist gerade das nicht der letzte Grund für die Echtheit. Die Ränder der Sprünge zeigen in keinem Falle jene Schärfe, welche neue oder künstliche Sprungbildung sofort als solche erkennen läßt[1]).

1) Dr. Th. v. Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde, Leipzig 1904.

Wenn die Echtheit im großen und ganzen auch feststeht und nichts Fremdes den einheitlichen Pinselzug der ganzen Farbenanlage stört, so läßt sich andererseits aber auch eine nachträgliche Zutat feststellen. Der Goldgrund des Vorhanges (nicht dessen rote Fransen und Ornamente) hat eine erneuernde Bearbeitung erfahren. Er ist jetzt, wie schon an anderer Stelle erwähnt werden mußte, eine schwere, massige, sprunglose Schicht mit unglaublicher Bemalung in Blaugrün und Rot. Die ganze Partie läßt auch keinerlei maltechnischen Connex mit den benachbarten älteren Farbenlagen ersehen.

Es wurde in Vorstehendem Wert darauf gelegt, die Echtheit der Gemälde im einzelnen zu besprechen, denn sie standen im Handel und sind weder geschichtlich noch sonst irgendwie beglaubigt. Der jetzige Besitzer erstand sie anläßlich einer Auktion bei Maurer-München von einem Antiquitätenhändler. Alle weiteren Nachforschungen über die Herkunft blieben bis jetzt erfolglos. —

Stilkritik. Zur wissenschaftlichen Bestimmung des „St. Sebastian" und „St. Georg" verbleiben daher ausschließlich die Kriterien, die wir den Gemälden selbst entnehmen können.

Die dargestellten Personen gehören zu jenen Heiligen, die sich im Mittelalter ganz besonderer Wertschätzung erfreuten und daher in der Kunstgeschichte immer wiederkehren.

Der legendäre „St. Georg"[1]), seit Konstantin des

1) Oetzel a. a. O.

Großen Zeiten im Morgen- und Abendlande allgemein, seit den Kreuzzügen, deren Siege man der Anrufung dieses Heiligen zuschrieb, besonders in Deutschland (in Bayern: „Haus-Ritterorden vom heiligen Georg"!) verehrt, galt als Vorbild frommer Ritterlichkeit.

Seit dem 13. Jahrhundert sind in der Kunst verschiedene Arten der Darstellung dieses Heiligen üblich. Er wird verherrlicht in zyklischen Kompositionen, als einzelner Ritter und Drachenkämpfer zu Pferd, als Mitglied der 14 Nothelfergruppe. Wir haben hier diejenige, die St. Georg als Ritter zu Fuß, mit voller Rüstung, aufgeschlagenem Visier, mit Schwert, Lanze und einem Banner von langgezogener, spitz auslaufender Dreiecksform, ohne Schild und Sporen zeigt. Der Drache, als eigentümliches Attribut des St. Georg, mit kammartigem, beulenbesetzten Rücken wie ein Hund um die Füße des Ritters gelagert, glotzt als Ungetüm, offenbar nicht tot gedacht, mit phantastisch gestaltetem Kopf aus dem Bild heraus und ringelt den langen wurmartigen Schwanz am Lanzenschaft hinauf.

Dem „St. Sebastian", einem Martyrer aus der diocletianischen Verfolgung, hat die christliche Kunst ebenfalls manche Denkmäler — schon in den römischen Katakomben — gesetzt. Sie zeigt denselben als jugendlich nackte Gestalt, an einen Baum gebunden und mit Pfeilen durchbohrt oder als fromme Rittersgestalt. So malt ihn ebenfalls unser Künstler. In die Linke gibt er ihm als

Symbol die Pfeile. Die Rechte des Heiligen stützt sich auf das Schwert. Sein Kopf bleibt ohne Helm, und über Schulter und Rüstung gleitet ein roter, pelzverbrämter Hermelinmantel als Auszeichnung des christlichen Blutzeugen. Beide Figuren stellen sich als bartlose Jünglinge dar in einem gegen den Beschauer zu durch zwei Säulenbögen sich öffnenden, im Hintergrund mit goldornamentiertem Vorhang abgeschlossenen Raume, dessen Fußboden verschiedenfarbige Fliese schmücken, und in dem „St. Georg" vor einer glatten Wand, „St. Sebastian" dagegen rechts in einer Ecke steht.

Die Art der geistigen Auffassung dieser Gestalten und ihrer Zeichnung, die Malweise und die technische Behandlung der Gemälde führen in eine Periode unserer Kunstgeschichte, deren Zeitstil sich charakterisiert als ein in neuer, lebensvoller Geistesrichtung und in neuer Technik begründeter Übergang von einer archaisch befangenen, faßt ausschließlich sakralen Kunstbetätigung zu einer künstlerischen Darstellungsweise, die dem Leben, der Individualität, der Natur und ihrer alles Große in sich schließenden Vielseitigkeit gerecht zu werden sucht. Der ganze Habitus der Bilder verweist dem Augenschein nach auf die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts und der Vergleich mit anderen ähnlich zu wertenden, beglaubigten Arbeiten in das Atelier eines süddeutschen Künstlers. —

Es ist kein Vorgang, den der Maler schildert, nur

zwei Gestalten, die die damalige Ideenwelt belebten und ihr „heilig" waren.

In formaler Anordnung umschließen spätgothische Architekturgebilde die Kompositionen von hieratischem Charakter und alter Idealität. Die mit gothischer Kurve zierlich, kokett, graziös hingestellten Figuren altertümlich isolierend, ist die Komposition streng symmetrisch und erinnert an Dinge, die früheren christlichen Jahrhunderten (Sarkophage, Reliquienschreine, Antipendien!) eigentümlich und geläufig sind. Die Heiligen stehen mit seitwärts gedrehtem Oberkörper im Dreiviertelprofil allzu groß zwischen den Säulen, starr nebeneinander wie die Figuren eines Wetterhäuschens. Die statuarische, sakral würdevolle, zeremonielle Haltung erinnert in ihrer konventionellen Formengebung an die hergebrachte Heiligenmalerei der alten Zeit. Gedankenleer, geistig regungslos, ruhig, beschaulich still, traurig, träumerisch treten uns diese christlichen Streiter entgegen: keine Wiedergabe innerer Seelenbewegung, kein Ausdruck körperlichen Lebens, geistigen Kampfes, kein in Sieges- und himmlischer Hoffnungsfreude leuchtendes Auge, nichts von der Seelenkraft eines Helden oder Märtyrers. Alles ist starr wie die hart eingemalten Augen und gleichgültig sowohl nach Empfindung wie nach Charakterisierung und Individualisierung der Persönlichkeiten. Für die Kennzeichnung und Unterscheidung der Heiligen hat der Maler nur die beschränkten äußerlichen Hilfsmittel der Kunst des Mittelalters: die typischen Sym-

bole, die Tracht, für den gewünschten feierlichen, heiligen Ernst der Darstellung einen gewissen Aufwand von Pracht und Pomp, für die fromme Stimmung äußerliche Geberde. Keinerlei Bewegung belebt das Bild, kaum daß solche durch Beiwerk (Drache) angedeutet wird. Der nachhaltenden, seine Zeit noch tief beeinflußenden Macht einer absterbenden Vergangenheit entrichtet der Künstler damit seinen Zoll.

Im Einklang mit der archaischen Auffassung in der Gesamtdarstellung des Gegenstandes befindet sich die künstlerische Ausführung nach ihrer technischen Seite.

Hiebei soll nicht so sehr die Wahl eines außerordentlich einfachen, nicht fest umschriebenen Raummotives betont werden, bei dem den gemalten Figuren eine befriedigende Tiefenwirkung abgeht. Es fehlt ihm vor allem die malerische Behandlung und ein einheitlicher Zusammenschluß. Grobe perspektivische Verzeichnungen (vgl. S. 111 ff.), das Fehlen der perspektivischen Konzentration, eine völlig ungenügende Bestimmung der Distanzen verraten ein geringes Eindringen in die Gesetze und in die Formenwelt des Raumes.

Die Wiedergabe des Darstellungsgegenstandes ist im wesentlichen eine zeichnerische. Eckige Konturierung, scharfbrüchige Gewandfältelung sind charakteristisch. Die schematische Bearbeitung der bildhauerisch hart gegebenen Körperteile, wie der Gesichtspartieen, unterscheidet sich wenig von den früheren Kunstprodukten, die durch das

Fehlen des kirchlich verbotenen Anatomiestudiums bedingt sind. Sie hat noch nichts von jener nachmals in der Darstellung des Nackten so fein gegebenen Differenzierung zwischen weicher, warm durchäderter Muskulatur und auf Knochen sitzender, gesund schimmernder Hautpartieen, die ein tieferes Erkennen des menschlichen Organismus ermöglicht.

In der Hauptsache archaisch ist die von den Gewohnheiten der sakralen Schule her übernommene Lichtführung. Diese kennt für einen geschlossenen Gesamteffekt, für eine einheitliche Farbenstimmung keinen Grundton, der als Dominante die verschiedenen Farben zusammenfaßt. Es herrscht kein Ineinander, nur ein Nebeneinander im Kolorit. In übermäßig heller Tages- oder Atelierbeleuchtung von vorn wird dekorativ wirkend, starr, ungebrochen Farbenton neben Farbenton gereiht, fast wie in der alten Mosaiktechnik ein farbiger Steinwürfel an den andern. Das helle, zum Teil rosige (vgl. Wange des „St. Sebastian"), reiche, „luftlose" Kolorit wirkt fast unnatürlich, weil analog der alten Tempera zu den prall aufeinanderstoßenden Farbenwerten eine entsprechend starke Schattengebung, eine Abstufung von Hell und Dunkel, eine genügende Modellierungsnuancierung fehlt. Man findet noch nicht die feine farbliche Unterordnung der Detaillierung unter das Ganze, den indifferent oder gegen die Licht- und Schattenseiten der hervorzuhebenden Gestalten

dunkel und hell diskret abgestimmten Hintergrund einer fortgeschrittenen späteren Zeit.

Gegenüber dem Mangel einer großzügigen Technik, eines Hinarbeitens auf das Ganze in Raumbildung, Form und Farbe treten in unseren Gemälden aber auch unverkennbare Momente auf, die ersehen lassen, daß der Künstler bereits den Weg beschritten hat, der aus dem Mittelalter heraus mitten hineinführt in die große und freie Welt der Renaissance.

In mehr als einem Punkte wird im Gegensatz zum alten befangenen „religiösen" Stil realistischen und naturalistischen Neigungen Rechnung getragen. Die Heiligen erscheinen nicht mehr in ihrer strengen, kirchlich sanktionierten Form. Der Heiligennimbus fehlt, und an die Stelle der sakral bevorzugten antiken Kleidung tritt ausschließlich zeitübliche Tagestracht. So ganz von der realen Welt, wie es sich für Heilige ziemte, sind diese beiden jungen Kavaliere nicht mehr losgelöst. Wie ritterbürtige Leute huldigen sie der modischen Eleganz ihrer Zeit. Strohgelbe Haare, denen nicht zu selten damals schon kosmetische Mittel zur bewunderten Farbe verhalfen, gelten als fein, werden lang getragen und fallen wohl gekräuselt über Stirn und Schultern. Ein bunt umwickelter Kopfreif gehört dazu. Der verweichlichte Stutzer besteckt diesen noch mit ragender weißer Feder, legt sich auch für das Kriegskostüm Rot auf und weiß gar aufdringlich die möglichst lang geschnäbelten Schuhe, gegen die gerade in jener Zeit selbst

behördlich eingeschritten wurde, zur Geltung zu bringen. Das ist die Aufmachung unseres „St. Sebastian“. Bei „St. Georg“ tritt sie in seiner geschlossenen Rüstung weniger zutage. Aber bei beiden Gestalten kann sich der Maler voll Lust an der Wirklichkeit der Dinge in der Wiedergabe der Rüstung und aller Einzelheiten nicht genug tun, um von überlieferten schematischen Formgebilden wegzukommen und das zu verwerten, was sein Auge täglich im Leben beobachtet: das stählern Glänzende der metallenen Rüstung und der Waffen mit dem gleißenden hellen Schein, die einzelnen Bändchen, die die Eisenteile zusammenhalten, die Nägelchen der Lanze, die geschliffenen, durchsichtigen, roten und grünen Steine der Schwertknäufe und die Härchen der Pelzverbrämung, die Hautfältelchen ꝛc. Liebevoll beobachtet er die Natur und mit kindlich geduldiger Freude gibt er sie wieder. Dasselbe Streben zeigt sich auch mancherorts in der besseren Zeichnung (z. B. die Verkürzung der auf der Parierstange ruhenden Hand). Bietet ihm das Raumproblem auch ungelöste Schwierigkeiten, so ist er doch im Gegensatz zu den ausgesprochen bildhauerisch behandelten Werken früherer Jahre wenigstens davon abgegangen, den Hintergrund nur als schmückende Fläche, etwa eines Reliefs zu behandeln. Er deutet die Architektur nicht blos an, sondern sucht dem Raum Tiefe zu geben: linear durch die perspektivischen Fugen des Fliesenbelages und malerisch durch die Schlagschatten, die die Figur und der goldornamentierte Vorhang auf

den Boden und an die Rückwand werfen. Frei in der räumlichen Anordnung wird der Maler insofern, als er die Gestalten nicht fest im Vordergrunde zurückhält, sondern über den Architekturrahmen hinaustreten läßt, wie es ein Rogier van der Weyden zu tun pflegte.

Die Sicherheit der Technik, die sich von der alten Tempera-Malerei weg der neuen, geschmeidigeren Ölmalerei zuwandte, erreicht eine gewisse Höhe. Dem transparenten Wesen der Ölfarben entsprechend wird kunstgerecht eine Kreideschicht als lichtreflektierender Malgrund gewählt. Die Art der Sprungbildung, die einheitlich und gleichmäßig durch die ganze Farbenschicht bis zum Malgrund reicht, läßt auf Gewandtheit und jene sorgfältige Ausführung dieser Technik schließen, die unter ausschließlicher Verwendung vorzüglicher Bindemittel neue Farbenlagen nur auf völlig trockene Schichten gibt, und dadurch — als Voraussetzung für die einheitliche Sprungbildung — jene innige Verbindung der verschiedenen Lagen erzielt[1]). Die Farbengebung selbst erfolgt realistisch mit energischen, deutlichen, geschmackvoll verteilten, warmen und kalten Lokalfarben. Die altertümlich farbenfreudige, hier satt schönfarbige Art erhält durch die mildernde Grundwirkung Harmonie, keine ermüdende Buntheit. Die hohen Lichter werden mit Sicherheit flott hineingesetzt. Verein-

1) H. Ludwig: Über die Grundsätze der Ölmalerei und das Verfahren der klassischen Meister, Leipzig, 1893.

zelte Schillerfarben (Rüstungsbändelchen: rot und gelb, Hermelinpelz: weiß und grün), Reflexlichter (linke Wange des „St. Sebastian"), farbige Abtönung von den hohen Lichtern der Wiederspiegelung (vgl. Rüstung) bilden kleine Anfangserfolge eines intensiveren Farbenstudiums.

Neben diesen Erscheinungen, in denen wir charakteristische Eigenschaften des in Betracht kommenden, durch viele Fäden mit der gleichzeitigen niederländischen Kunst verknüpften oberdeutschen Zeitstils erblicken, offenbart sich in den beiden Heiligenbildern aber auch eine ausgeprägte Sonderart und die nicht zu verkennende besondere künstlerische Persönlichkeit.

Was die vorliegenden Arbeiten von denjenigen der niederländischen und rheinischen Schulen wesentlich und allgemein, wohl auch von anderen oberdeutschen im einzelnen unterscheidet, ist das Fehlen einer gewissen sublimen Feinheit und Vollendung in der Ausführung und in der Auffassung (vgl. z. B. den großen Unterschied des Ritters auf dem Madonnenbild des Canonicus Pala in Brügge und die eleganten Rittersgestalten Memlings). Nächstliegend führt zur überzeugenden Entscheidung die künstlerische Handschrift im Detail und in äußerlichen Dingen, denen hier, mehr als bei einem erstklassigen Künstler, welcher größere Widerstandskraft gegen fremde Eigenheiten und weniger Neigung zur Nachahmung des Kleinen in großen Vorbildern besitzt, Beweiskraft zukommt. Ein mühsamer, herber, gequälter und gewalttätiger Zug, der fast

ohne alles Geschmeidige, Innige und Liebenswürdige durch die Arbeiten Friedrich Herlins geht, kommt auch in diesen Gemälden überall klar zum Vorschein. Die Sorte von steifer Behandlung der Karnation, von Perücken mit ihren auf der Gesichtsseite sich einzeln verteilenden Härchen, von hölzernen Gliedern, anatomisch schlecht angesetzten Händen (vgl. rechte Hand des „St. Sebastian"), ungelenken, knolligen Fingern, von unverhältnismäßig langen, nach unten allzu verdickten, hart abgekurvten Nasen, von in der Schattenlage scharf herausgeholten Schläfen, von schematischen, in der oberen und unteren Schattenlinie hart eingesetzten Augenlidern und braunen Augen, Lippen, von hart geschnittenem Mund und scharf ausgedrückter Mundwinkelfalte, von unmodelliert massigem Hals, die herb konturierte Zeichnung und der brüchige Faltenwurf, das Einritzen der Fließlinien, das Kornblumenmotiv des Vorhangornamentes, das Brokatmotiv der Außenseite des Hermelinmantels sind Einzelheiten, die sich vereint immer wieder nur auf Bildern finden lassen, die verbürgtermaßen aus der Nördlinger Werkstatt dieses Meisters hervorgingen.

Die Gemälde stehen mit keinem anderen gleichzeitigen Maler der Niederlande, des Mittel- und Oberrheins (im weiteren Sinne) in so naher Beziehung wie mit Friedrich Herlin, dessen künstlerisches Wirken schließlich, wenn auch sein tätiges und für die folgende Generation fruchtbares Interesse für die Forderungen seiner Zeit nicht zu gering

eingeschätzt werden darf und soll, fern von intimem, lebensvollem Erfassen seiner Gestalten, fern von wirklicher, großer, innerer Schaffenskraft aufgeht in einer für seine Zeit zwar tüchtigen, gründlichen und säuberlichen, doch an der Oberfläche haftenden Arbeit. Obwohl das vorliegende, quantitativ viel leichter als größere Kompositionen zu bewältigende Sujet ihm Gelegenheit gegeben hätte, mit eingehenderer und lebhafterer Beobachtung des Individuellen und des Geistigen in die Schöpfungen seiner Kunst einmal größeres seelisches Leben und Empfinden hineinzulegen, hat er es auch hier nicht verstanden, warmer Lebenswahrheit nahe zu kommen und ausdrucksvoll die Seele zu malen.

Er ist sich gleich geblieben auch im technischen Verfahren und in der Farbenwahl. So hergerichtete Malbretter[1])

1) Nebenbei sei hier bemerkt, daß dieser Umstand, soweit ich diesbezügliche Untersuchungen anstellen konnte, bei allen Arbeiten Herlins erwähnt werden kann, von denen seiner letzten Zeit vielleicht abgesehen. Charakteristisch ist z. B. auch der Zustand der Tafel „Maria mit dem Kinde", National-Museum, München. Holztafel 1 cm dick. Soweit der Goldgrund geht, aber nur insoweit, ist dort die ganze Brettfläche mit grober Leinwand überzogen, wie sich deutlich an bloßgelegten Stellen und aus der ganzen Struktur der Sprünge erkennen läßt, die wesentlich anders ist als diejenige der benachbarten Ölfarbenpartieen. Dieselben verlaufen ihrer Hauptrichtung nach gegen die Längsfaserung des Holzes, also horizontal. Aus den gleichen Gründen erkennbar ist über die Bretterfuge der Vorder- und Rückseite ebenfalls ein etwa 3 cm breiter Leinwandstreifen gezogen. Die Rückseite enthält nun den ohne Kreidegrund in Tempera aufge-

(vgl. z. B. die Behandlung der Äste, Überdeckungen der Fugen 2c.) mit all' dem Handwerkerlichen, um nicht zu sagen, Pfuschigen, dem stellenweise schmierigen Farbenauftrag gibt es in jener Zeit nur bei Herlin. Wenn wir auf diese Art der vielfach auch anderwärts unregelmäßigen technischen Anlage zurückkommen, so darf zwar zunächst kein zwingender Schluß, so doch ein Wahrscheinlichkeitsbeweis an der Hand anderer Beobachtungen und Vergleiche aus den Feststellungen bedingungsweise gezogen werden. Wir begegnen eigentümlichen Gewohnheiten in der Pinselführung hier wie auf den beglaubigten Bildern, die jeden Zweifel an der persönlichen Urheberschaft Herlins ausschließen müssen (vgl. z. B. „St. Sebastian": am Säulenbogen rechts oben sowie obere Kopfpartie des Joseph im Mittelbild des Emmendinger Triptychons). Übereinstimmend ist die Art der nur durch Farben bewirkten Modellierung mit hellgrauen Lasurtönen in flüssiger Farbe und mit weichem Pinsel, die Schattengebung der leicht angelegten Details (vgl. z. B. die Partie zwischen rechter Wange und Kopfhaar des „St. Sebastian" und Emmendinger Triptychon), die Untermalung in warmen Tönen und die weitere, vollkommen deckende, tüftelige Ausführung. Der Ton der diesmal nicht fleckenden Architekturteile und die

malten Verkündigungsengel (vgl. Haack a. a. o. S. 12). Mitten durch die Figur geht wieder ein solcher 3 cm breiter Leinwandstreifen mit Kreideschicht und Ölfarbe, die dann rechts und links allmählich in die reine Tempera übergeht.

Aufzeichnung ihrer Linien mit blaßrötlichgrauen Strichen (Röthel und Schwarz oder Schwarzlot) wiederholt frühere Ausführungen, wie auch die schlimmen spätgothischen, bläulich maserierten Säulen, Basen und Kapitäle ihre Gegenstücke haben. Durchgehends hält der Maler an möglichst warmen, ungebrochenen, frischen, klaren und kraftvoll satten Lokalfarben fest und lasiert mit ihnen. Die Palette bringt in steter Wiederkehr der Grundfarben seine alte, einfache Farbenzusammenstellung mit mäßiger Verwendung des „Caput mortuum“: Schwarz, Weiß, Rot, Gelb, Blau, Grün und Braun [1]).

Was je über Herlins Stil gesagt werden mußte, trifft

---

1) Schwarz: Rüstung, Schwert, Pfeilspitzen, Schnabelschuhe, Vorhang-Rand und -Stange, Krallen des Drachen;

Weiß: das Innere des Mantels, die Fahne, Haarband, Zierfeder, aufgesetzte Lichter;

Rot: Hände, Gesicht: braun und karminrot, Äußeres des Hermelinmantels (mit Karmin), Vorhangfranzen, Schnüre und Bänder für Vorhang und Rüstung, Kreuzfahne, Einfassung der Schnabelschuhe, Schwertgriff des „St. Georg“, Haarreif, Schnabelschuhe;

Gelb: Haare, Rüstungsschnüre, Einfassung der Rüstung des „St. Georg“, Fliese;

Blau: Lanzenspitze, einzelne Lichter der eisernen Rüstung, Fliese;

Grün: Lichter, Drache, Schwertknauf des „St. Sebastian;

Braun: Auge und Lanzenschaft, Außenseite des Hermelinmantels, Fliese;

„Caput mortuum: Säulen, Kapitäle und Basen.

hier zu. In jeder Beziehung herrscht Übereinstimmung zwischen diesen und den beglaubigten Gemälden Herlins. Die Ausführung dieser Bilder kommt derjenigen der anderen nicht nur nahe, sondern deckt sich mit ihr. Dabei muß unentschieden bleiben, ob nicht da und dort an Nebendingen eine Gesellenhand erkannt werden soll. Hintergrund und Fußbodenzeichnung sind relativ so dürftig und unexakt behandelt, wie das sonst auf Herlin-Bildern doch nicht leicht vorkommt.

Datierung. So glatt und zweifellos sich die Frage nach dem Urheber unserer Gemälde beantworten läßt, ungleich schwieriger ist es diejenige nach der Datierung zu erledigen.

Äußere Anhaltspunkte einer geschichtlichen Überlieferung sind in den Bildern in keinerlei Weise vorhanden. Es erscheint sodann fraglich, ob man bei Herlin je nach tieferen, künstlerischen Erwägungen und Möglichkeiten fragen und hieraus geeignete Gesichtspunkte und greifbare Anhaltspunkte gewinnen darf. Der Entwicklungsgang des Künstlers ist vielmehr, wenn wir vom Eintritt in die Bopfinger Periode absehen, im Grund genommen so kontinuierlich, stilistisch gleichartig und gleichwertig, daß es zu vorsichtiger Erwägung gewisser, nicht allzu sehr zu betonender Einzelheiten notwendig wird, zunächst auf diese einzugehen. Ziehen wir die über Herlin und seine Zeitumstände erhaltenen Urkunden zu Rate, so fehlt jede direkte Nachricht über die Ausführung einer Sonderdarstellung der beiden Heiligen, und auch indirekt würde sich

mit Gewißheit an der Hand dieses Materials keine erschließen lassen. Das einzige, was in entfernter und unsicherer Weise beigezogen werden könnte, ist zunächst eine Notiz in den Rechenbüchern des Nördlinger Stadtarchivs vom Jahre 1466: „Item geben maister fridrich maler von drei lindwurm ze malen 3 lib 4 Sch." Fr. Haack (a. a. O. S. 83) nimmt an, daß damit wahrscheinlich Bilder gemeint seien, die den St. Georg mit dem Drachen darstellen. Dem fügt Haack aber ausdrücklich bei [1]), daß der betreffende Eintrag sowohl auf Friedrich Herlin wie auch auf Friedrich Walther von Dinkelsbühl bezogen werden kann.

Dann ein weiterer, jedoch mit derselben Einschränkung aufzunehmender Eintrag aus den 1460er Jahren (Jahreszahl nicht mehr genau zu erkennen): „Item geben maister Friderich von ..... 19 schießfendlachen zu malen ze 4 ß fat II lib. 10 Schilling 2 Heller."

Endlich eine noch unbestimmtere Notiz aus der besonders vorsichtig zu beurteilenden späteren Quelle (Joh. Müller a. a. O., Bl. 105 R.), in der Bilder von Friedrich Herlin erwähnt werden, die von dem Kloster Zimmern nach dem Kloster Kirchheim gebracht wurden (vgl. oben S. 20). Er nennt darunter (No. 3) ein Altarbild mit Engeln und Heiligen und am Schluß mehrere kleinere, nicht

1) Fr. Haack a. a. O. S. 83/84

weiter gekennzeichnete Heiligenbilder von Friedrich und Jesse Herlin.

Anlaß zu einer solchen Darstellung des „St. Georg“ und des „St. Sebastian“ mag dem Künstler sehr wohl gegeben gewesen sein. Daß „St. Georg“ in Nördlingen [1]) sich besonderer kirchlicher Verehrung erfreute, beweist die St. Georgskirche und die in das dortige Altarwerk (Fuchshart'scher Altar) aufgenommenen St. Georgsbilder. Dann spielte dieser Heilige aber auch für das bürgerliche Leben eine Rolle als Patron der Ritter (?), der Waffenschmiede und Büchsenmacher, „St. Sebastian“ [2]) als Vorbild und Schutzheiliger der Soldaten oder als Schirmherr der Schützengilde (nebenbei als Patron gegen die Pest).

Vielleicht bleibt es einem späteren glücklichen Zufall überlassen aus diesen Beziehungen, was bis jetzt trotz eingehender Nachforschungen nicht möglich war, Sicheres für die Datierung zu erschließen. Hier müssen wir vorläufig wieder und ausschließlich auf die stilistische Analyse Bezug nehmen. Von dieser Seite allein kann für unsere Frage befriedigende Antwort erwartet werden.

Was die beiden Bilder in der Reihe der Herlin'schen

---

1) Chr. Mayer, Die Stadt Nördlingen, Nördlingen (Beck) 1877.

2) Nach Dolp: „Gründlicher Bericht über die Kirchen von Nördlingen“, S. 11: soll in der früheren, 1453 abgetragenen St. Georgskirche 1447 u. a. auch dem Märtyrer Sebastian ein Altar geweiht worden sein.

Gemälde besonders auszeichnet und gleich beim ersten Blick auffällt, ist eine gewisse straffe Kraft, eine selbstverständliche Standfestigkeit der Gestalten. Sie erscheinen nicht wie so viele andere Heiligenfiguren des Meisters und der sakralen Kunst in sich versunken, zaghaft, tänzelnd (vgl. z. B. Nördlinger Altar „St. Georgs Götzensturz" und „Die drei Könige" auf allen Bildern), mit den Zehen kaum die sündige Erde berührend, sondern sie stehen auf ihr, fest, breitspurig (St. Sebastian!) wie machtvoll und selbstbewußt in ihrem Bogengehäuse. Man denkt unwillkürlich an die ersten kraftvollen und trotzigen Gestalten der beginnenden Renaissance, denen die Erde Heimat ist, und die von Weltflucht nichts mehr wissen wollen. Und es legt sich der Gedanke nahe die Entstehungszeit unserer Bilder in den späteren, der erwachten Renaissance näherliegenden Jahren des Meisters zu suchen. Er wird indessen nicht zu halten sein. Die Qualitäten der Gemälde stimmen sicher nicht mit dem Typ des „Familienaltars" und der Bopfinger Periode überein. Es fallen hier später gemilderte Härten auf, die Herlins künstlerische Eigenart so unangenehm machen. Auch mangelt die sorgfältigere, geglättetere Ausdrucksweise, die leichtere Beweglichkeit und geklärtere Ruhe, die markante, schärfer gezeichnete Ausbildung des Details (vgl. z. B. Gesichtszüge im „Familienaltar"), die Körperproportion von Bopfingen (Körperlänge dort etwa $8^1/_2$ Kopflängen, hier nicht ganz 7), sowie die fortgeschritte-

nere Raumbildung. Das Raummotiv ist hinwieder bei „St. Georg“ und „St. Sebastian“ so einfach und technisch so unreif, daß, wenn je, hier die primitive Raumbehandlung im Verein mit dem Fehlen der Landschaft eher auf frühen Ursprung hindeuten müßte. Im übrigen dagegen zeigt die künstlerische Ausführung im allgemeinen wie im einzelnen Qualitätsunterschiede der Art, daß weder das späte Alter noch die Jugendzeit des Künstlers für die Arbeit in Betracht kommen kann. Die Auffassung der Heiligen hat sich im Vergleich zu den Jugendwerken geändert. Der Heiligenschein ist geschwunden. Die Raumbeziehung ist doch wieder besser und freier als zu Anfang, die zeichnerische und maltechnische Ausführung, die Art des Farbenauftrags ist flotter, sicherer, feiner, die Beobachtung der Natur, nicht zuletzt in der Farbenwirkung, reicher und die Wiedergabe des Einzelnen eingehender. Die Unsicherheit des Anfängers ist überwunden.

Es bleiben also für die Datierung nur die 1460er Jahre übrig. Ehe wir auf den Vergleich mit den Werken dieser Zeit näher eingehen, soll festgestellt werden, ob gewisse Äußerlichkeiten der Bilder nicht gegen diese Abgrenzung sprechen oder ihrerseits positive Gesichtspunkte zur Gewinnung eines befriedigenden Ergebnisses für die Datierung bringen.

Das Format der Tafel: 69,5/75 cm (jetzt in ihrer ursprünglichen einheitlichen Form genommen) gibt keinen Anhaltspunkt, wenn es im großen und ganzen auch nicht

von den üblichen Herlin'schen Formaten abweicht. Auf jeden Fall deckt es sich, soweit die Größenverhältnisse der übrigen Bilder bekannt sind, mit keinem der vorhandenen. Es existiert auch keine Lücke in irgend einer der umfangreichen Herlin'schen Schöpfungen, wo die Tafeln z. B. als später abgesägte, rückwärtige Bilder hinpaßten.

Im Anschluß an die Tatsache, daß sich die Maler von damals in der Wiedergabe des Kostüms an die Mode des Tages hielten, werden wir aus der auch hier dargestellten Zeittracht nur einen allgemeinen Rückschluß auf die Datierung ziehen können. Als zeitgenössische Bekleidung kommen hier die Rüstung und ihre Stücke in Betracht.

Helm: das „Helmlin", der typische Feldhelm (ohne Federbusch) der Ritterschaft zu Fuß seit der Mitte des 15. Jahrhunderts; die „Glocke" mit Nackenschutz, kugelig, das Gesicht bis auf die Augenbrauen schließend; das Visier, mit niederem Kamm in der Mitte, oblongen „Fenstern", Drehzapfen unter'm Ohr; die „Barthaube" (Kinnschutz) schalenartig bis zur Nase und kragenartig über die Brust gelegt und dort auf der Brustplatte befestigt.

Küraß, Schulter- und Brustschild: aus 2 ganzen Platten getrieben, nicht mehr gegliedert, das charakteristische „Geschiebe", am oberen Rand rechts und links in Bögen, das Mittelstück bis zur Brusthöhe ausgeschnitten; scharfer Grat;

für die Achselhöhle: „2 Rosen“;
„Schurz“ aus 2 Platten ohne „Krebs“.

Arm-, Bein- und Handschutz: zusammengebundene, cylindrische Schienen, ungegliederte „Kachel“; keine Ellbogen-, wohl aber Knie-„Muschel“ (bei „St. Sebastian“ auch diese nicht); Unterschenkelschienen über den Fuß fortgesetzt; mittelmäßig lange Handschuhstulpen und „Handtatzen“.

Schuhe: langgeschnäbelte, schwarze Lederschuhe (der Ritter zu Fuß hat nicht Eisenschuhe und Sporen) ohne Kettchen, kein „Halbbärenfuß“.

Ringelpanzer: für die Schamkapsel.

Schwert: schlanker, mit Draht umwickelter Griff, kugeliger Knauf, gerade Parierstange, zweiseitiger Schliff;

Waffengurt: schmaler Riemen für die Taille und ein zweiter locker über die linke Hüfte fallend (!).

Lanze: verhältnismäßig kurz; „Brechscheibe“, schwach ausgebildet und verziert (vgl. „Ecce homo“ von Herlin[1].)

Wir haben, wenn wir eine unmögliche bezw. ungenaue Zeichnung der „Visierfenster“ und „Handtatzen“ nicht weiter berücksichtigen, in allem ein naturgetreues Abbild des für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts beliebten Rüstungssystems, wie es auch für den „St.

1) Friedrich Hottenroth: Handbuch der deutschen Tracht, Stuttgart 1896.

Georg“ im Nördlinger „Drachenkampf“ Anwendung fand. Die Zutaten, die wir dort sehen, gehören eben dem Ritter zu Pferd. Bekannt ist, daß die langen Schuhschnäbel bei Rittersleuten in den 1480er Jahren abgeschafft wurden und an ihre Stelle der „Bärenfuß“ trat. Ferner, daß es ab 1470 auf kurze Zeit üblich wurde das Schwert vor der Mitte des Leibes zu tragen. Aus der eben analysierten Rittertracht läßt sich jedenfalls kein Gegengrund gegen die Datierung der Bilder in die 1460er Jahre ableiten.

In den 1460er Jahren entstanden außer dem Rothenburger Marienbild von 1467 in der Blutkapelle der St. Jakobskirche die beiden großen Hauptwerke Herlins: der Hochaltar der Nördlinger St. Georgskirche (Fuchshart'scher Altar) zwischen 1460—1466 und der Hochaltar der St. Jakobskirche zu Rothenburg (1466). Haack's Untersuchung hat bei aller sonstigen Übereinstimmung und Gegensätzlichkeit zu den Jugendwerken innerhalb der Grenzen des Herlin'schen Entwicklungsganges für beide stilistische Verschiedenheiten festgestellt. Sie sind ausgeprägt im Nördlinger Altarwerk durch den Verzicht auf den Goldgrund, durch ein Betonen des landschaftlichen Momentes, durch Anordnung scheibenförmiger Heiligenscheine, durch feinere, sorgfältigere Zeichnung, weichere Formengebung und Ausführung, durch das Fehlen sonst übergroß ausgeführter Hände.

Mit dem Rothenburger Altar haben unsere Bilder

gemein die gelegentliche Wiederaufnahme der gemusterten Goldfläche als Hintergrund, eine gegenüber früher weniger glückliche Raumbehandlung von nur sekundärer Bedeutung, und Aufgeben der vorher gepflegten landschaftlichen Belebung, Verzicht auf Charakterisierung der Heiligen durch scheibenartige Nimben, sowie endlich eine weniger sorgfältige, härtere, lässigere Zeichnung und Malart. Es sei hier beispielsweise hingewiesen auf die übermäßig großen Hände (eine Handlänge größer als eine Kopflänge, z. B. „Sebastians" linke Hand, die segnende Rechte des Rothenburger „Christus" und die rechte Hand des knieenden alten Königs in der „Anbetung der drei Könige" zu Rothenburg), die scharfe, harte Mundbildung des „St. Sebastian", die ebenso harte und scharf strichelnde Wiedergabe dieser Rüstung im Vergleich zu der weicher modellierten Rüstung in „St. Georgs Kampf mit dem Drachen" zu Nördlingen.

Wie unsere Bilder zeigt das Rothenburger Werk, das übrigens das ähnlichste Tafelformat (69 cm) hat, in der Darstellung von einzelnen Heiligen, die nicht in einer Handlung auftreten (vgl. die Apostel des Marientodes und der Predella), jenes schematische, symmetrische Nebeneinanderreihen und Gliedern mittels aufgemalter Architekturstücke (hier die Säule, dort die Fiale), das gemeinsame Übergreifen der Figuren über die Architektur-Umrahmung, das gezwungene, übertriebene Gerade in der Haltung, zeichnerisch die scharfe Umbrechung der Ge-

wänder (vergl. „St. Sebastians“ rechte innere Mantelseite mit der ⌞ förmigen Umbiegung [1]), eine gefälligere Gestaltung des Daumens.

Diese Übereinstimmung hört auf im Punkte der Individualisierung der Gestalten. Hat der Meister seinen „St. Georg“ und „St. Sebastian“ auch nicht ohne eine gewisse lebendige Beziehung zum Sichgeben der damaligen jungen Ritterwelt geschaffen, so hat er, was trotz der geschlossenen Rüstung nicht unmöglich gewesen wäre, in der Charakterisierung der Köpfe doch nicht das geleistet, was seine Rothenburger Apostel auszeichnet, abgesehen davon, daß die en face Bildung der Köpfe im Gegensatz zu Rothenburg fehlt. In dieser Beziehung, in der ganzen anatomischen Auffassung und Wiedergabe der Köpfe, in der gleichen Anordnung der Körperproportionen (1 Körperlänge = 7 Kopflängen), in der geistigen Auffassung und Durchbildung stehen unsere beiden Gestalten in einem engeren Zusammenhang mit den gegenüber 1459 ebenfalls reiferen Ausführungen des Nördlinger Altars. Mit diesen teilen sie die Tendenz zum Starren, die Freude und das vorzügliche Können in der Ausführung des spezifisch farbig gesehenen Metallglanzes, dessen eigentümliches, blitzendes Schimmern Her-

1) Vgl. übrigens hiezu Rogier van der Weyden: „Anbetung der drei Könige“, München: Mantelwurf über linke Schulter und linken Arm des rechts neben der Madonna halbknieenden zweiten Königs.

lin durch Überstrichelung der höchsten Lichter in den am meisten hervorstehenden Rüstungspartieen (vgl. „St. Georg") im Vergleich zu anderen Leistungen der gleichzeitigen oberdeutschen Schulen ganz vorzüglich zu geben weiß, die Behandlung von Gewändern in Weiß mit den grünlich schillernden Schatten. Dort, wenn auch nicht gerade in den „St. Georg-"Bildern, im allgemeinen ein Streben nach geschlossener Komposition, hier kompositionell geschmackvolle, breitlagernde Anordnung des Lindwurmes hinter den Füßen des Ritters und geschlossene Einbeziehung des sonst abstehenden Lanzenschaftes in die ganze Gruppe; hier und dort ähnliche Raumbehandlung, Vorliebe für Innenräume, sogar dasselbe Raummotiv (vgl. „St. Sebastian" und „St. Barbara") oder auch gleichgradiges Unverständnis für räumliche Gesetze (Zuschauen des Königs und der Königin beim Nördlinger „Drachenkampf"), gleich gute, wenn auch ungenaue Behandlung der auf eine einheitliche Lichtquelle zurückgeführten Schatten. Besser als dort gelang hier die Tierschilderung. Ist dieser Wurm auch kein sonderlich ernst zu nehmendes Wesen, so ist er doch wenigstens von einem kraftlosen, krötenhaften Amphibium[1]) zum starknochigen Hund gediehen.

Der ausgesprochene Zusammenhang zwischen unseren

---

1) Vgl. „St. Georgs Drachenkampf" in der Conrad Witz'schen Schule (Basel).

Tafeln und dem Nördlinger Hochaltar in all' den erwähnten Punkten, dann wieder die mancherlei Berührungspunkte mit den Eigentümlichkeiten der Rothenburger Altargemälde einerseits, anderseits hingegen die einen Fortschritt bezeichnenden Merkmale, die im Vergleich zu letzteren abgehen, begründen die Hypothese, daß der Zeitpunkt der Entstehung vorliegender Tafel zwischen diesen beiden historisch bereits festgelegten Werken zu suchen ist, also, um die äußersten Grenzfälle zu nennen, vor 1466 und nach 1459, aber auch nach dem Nördlinger Altarwerk. Wenn ich hiermit die Tafeln in die klassische und reife Zeit Herlins, um Haack's Bezeichnung für fragliche Periode zu gebrauchen, einreihe, so stelle ich mich in Gegensatz zur Anschauung von Dr. W. Schmidt, der in ihnen Jugendwerke des Künstlers erblickt[1]). Das Urteil ist sonach wesentlich verschieden in der Wertung der Bilder, wenn auch der Unterschied in der Datierung nur einen Zeitraum von wenigen Jahren betrifft.

Die Hypothese erreicht, nach Berücksichtigung und gegenseitiger Abwägung aller Momente, einzeln und in ihrer Gesamtheit, für mich persönlich den Grund der Gewißheit.

---

1) „Die starke Verwandtschaft dieser Flügel, deren Erhaltung zu wünschen übrig läßt, mit dem Jugendwerke des Herlin von 1459 (München, Nationalmuseum No. 257, 258 und Nördlingen, Stadtgalerie) dürfte auch sie in die Frühzeit des Künstlers verweisen."

W. Schmidt, a. a. O. S. 143.

Eine derartige Datierung dürfte auch zu keinen Unwahrscheinlichkeiten führen. Der zu Ehren „St. Georgs“ fertig gestellte Nördlinger Altar hat sicherlich Beifall gefunden, und nichts wäre erklärlicher, als daß Herlin im Anschluß an jenen einen weiteren und ähnlichen Auftrag erhielt, den „St. Georg“ nochmals zu malen im Verein mit einem anderen Heiligen, den „St. Sebastian“, für den man sich eben gleichfalls interessierte und die man beide aus irgend einem Grunde zusammengestellt haben wollte. Gerade diese Zusammenstellung könnte vielleicht ein Fingerzeig sein zu dem Bestimmungsort, für den die Bilder hergestellt wurden. Doch kann es sich hier vorderhand nur um Vermutungen handeln. Die nicht großflächige und nicht kräftige Abmessung der Tafel kann zur Annahme bringen, daß es sich um ein Devotionsgemälde oder ein Bruchstück eines Hausaltares für einen Privaten oder vielleicht besser (im Hinblick auf die beiden Heiligen) um einen solchen für eine Korporation, Gilde oder dergl. handeln könnte (rotes Kreuz auf weißem Grund: Nördlingen und hier), die ihre Versammlungslokale mit den Bildern ihrer Schutzheiligen zu schmücken pflegten. Es wurde schon oben S. 69 auf die Beziehnng des „St. Georg“ und „St. Sebastian“ zum Wehrstand (Ritter, Soldaten, Schützen, Waffenschmiede und Büchsenmacher) und auf die beruflichen Beziehungen Herlins zur Nördlinger Schützengilde Mitte der 1460er Jahre gelegentlich (vgl. S. 83) hingewiesen. Vielleicht mag so auch eine Erklärung

dafür gefunden werden, daß Herlin in der Darstellung dieser Heiligen auf kirchlich korrekte ikonographische Behandlung weniger Wert legte und sie ihren Verehrern durch einen gewissen weltlichen Schliff menschlich näher brachte.

In der Beurteilung des künstlerischen und geschichtlichen Zusammenhanges unserer Bilder liegt die Gefahr nicht nahe, den Gemälden eine größere Bedeutung zuzumessen als sich ihnen objektiv zuerkennen läßt. Sie sind relativ wertvoll, wenn auch sicherlich nicht bedeutend. Sie ergeben auch keine wesentlichen neuen Züge für das Gesamtbild des Meisters, wohl aber eine neuerliche Bestätigung seiner Richtigkeit, wie es Fr. Haack zeichnete.

Bei aller Einsicht in die Mängel, denen Herlins Werke unterworfen sind und die für die Weiterentwicklung der heimischen Kunst hätten verhängnisvoll werden können, wie sie es für die Kunstbetätigung in seinem eignen Hause tatsächlich geworden sind, wird der Künstler stets mit Wertschätzung genannt werden, der wahrscheinlich aus bescheidenen Verhältnissen heraus sich emporarbeitete, als einer der Ersten in Süddeutschland sich aufmachte, die die Kunst neubelebenden niederländischen Meisterschulen zu studieren und deren Früchte nach der entlegenen, aber kunstsinnigen Heimatstadt zu verpflanzen. Er tat es nicht in überlieferter, klösterlich aszetischer Form, sondern in freierem, von strengem Kirchentum weniger gebundenem, natürlichem Empfindungsleben, in jener mehr traulichen,

familiär-bürgerlichen Art, die auch dem Volk in ausgedehnterer Weise die Sprache der hohen Kunst gerecht zu machen vermag und vor allem das Tröstende seiner Religion dem mit Erwerb geplagten Tagwerker in seinen Andachtsbildern schildert. Der Inhalt der Herlin'schen Gemälde ist noch immer durchgängig ein solcher religiöser Natur, aber — und darin ist der Meister bereits ein „Neuerer" — in geklärterer Auffassung. Mit familiärem Einschlag, mit soviel Liebe am Schönen der Erde und an ihren Blumen malt er vornehmlich und fast ausschließlich die „freudenreichen Geheimnisse". Der rächende, verderbende Gott ist nicht der Kernpunkt seiner künstlerischen Darbietungen. Sein Christus ist ein segnender Gott wie auch seine aus dem friedlich-bürgerlichen Leben herausgeschaffenen Apostel (Predella, Nördlingen) Männer des Friedens sind.

Wenn uns in der Behandlung des „St. Georg" und „St. Sebastian" ein Zug auffällt, der scheinbar absticht von der Form, in der Herlin sonst seine Heiligen zu malen pflegte, so dürfen wir darin nichts Befremdendes erblicken, sondern nur erste Anzeichen der heraufkommenden neuen Zeit, der Herlin und seine Mitbürger innerlich wie zeitlich nahestanden.

Wie mit dem Emmendinger Triptychon Beziehungen Herlins zur Vergangenheit bezw. zu seiner Gegenwart neu bestätigt werden konnten: seine Abhängigkeit von der Rogier'schen Schule, so wird man auch eine Bedeutung

für die Zukunft, wenn auch keine weittragende, diesen Bildern „St. Georg“ und „St. Sebastian“ beilegen dürfen: ihr Einfluß auf die Ulmer Schule. Bartholomäus Zeitblom war sicherlich der Herlin'sche „St. Georg“ nicht unbekannt, als er ca. 1480 den seinigen schuf (Stuttgart, Staatsgemälde-Galerie). Zeitblom hat Größeres zustande gebracht als sein Lehrmeister. Technisch vollendeter ausgeführt, nicht leblos bolzengerade, nicht schüchtern seitwärts blickend, freier und seelischer erfaßt, männlicher gebildet tritt zu Beginn der größten deutschen Malkunst-Epoche diese Gestalt uns entgegen, ein Bild voll Anschaulichkeit und breiter, wuchtiger Kraft des Ausdruckes. Solche Leistung wäre damals hier zu Lande nicht möglich gewesen ohne die emsigen Vorarbeiter, unter denen Friedrich Herlin anerkanntermaßen als einer der Ersten erscheint.

III. Friedrich Herlin und das Raumproblem.

Die, wenn auch nicht zu überschätzende Wichtigkeit der Raumbehandlung für die kunstgeschichtliche Bestimmung von Gemälden legt es mir nahe, im Anschluß an Dr. G. Joseph Kern's „Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule", Leipzig 1904, solche Untersuchungen über die perspektivische Projektion hiemit auch auf die Werke unseres oberdeutschen Malers auszudehnen, dessen Beziehungen der Abhängigkeit von den Niederlanden nachgewiesen sind oder allgemeine Geltung haben. Es geschah in der Absicht zu sehen, inwieweit daraus für unseren besonderen Fall ein Schluß gezogen, und die erwähnte Tatsache womöglich noch mehr bekräftigt werden kann, bei dieser Gelegenheit aber auch anderseits für allgemeine, umfassendere Untersuchungen der perspektivischen Kenntnisse und der raumtechnischen Methode unserer alten Meister geeignetes Material zu bieten.

Ich verkenne dabei nicht die Schwierigkeiten, die bei der Behandlung des Gegenstandes zu irrtümlichen Ergebnissen führen können, denen meines Erachtens auch

Dr. Kern in seinem genannten Werk zum Teil verfallen sein dürfte.

Die Schwierigkeiten solcher Untersuchungen sind begründet in der Eigenart der Objekte.

Es kommen dafür zunächst die Originale in Betracht, in zweiter Linie die Abbildungen. Erstere sind teilweise schwer zugänglich oder in einem solchen Zustand (Blasen!), daß das Anlegen von dem hiezu am besten geeigneten Gelatine-Pauspapier, die Vornahme von Winkelmessungen der für die perspektivische Beurteilung infrage kommenden Linienführungen wegen Gefährdung der Bilder unstatthaft wird. Sodann ist die nötige Feststellung des genauen Verlaufes solcher Linien, wenn eine Untersuchung angängig erscheint, nicht immer möglich, da der Farbenauftrag die Schärfe einer eventuellen mathematisch genauen Vorzeichnung verwischt. Die Abbildungen, die ja leicht in genügender Größe und Deutlichkeit zur Verfügung stehen, sind insofern unzuverlässig und mit Vorsicht aufzunehmen, als sie in der Regel auf photographischem Wege hergestellt und Fehlern unterworfen sind, die in ihrem optischen und chemischen Entwicklungsgang ihren Grund haben.

Für die vorliegende Untersuchung, der geeignete Probestücke aus den charakteristischen Phasen des künstlerischen Werdeganges Friedrich Herlins und, im Interesse des kunsthistorischen Zusammenhanges, Arbeiten Rogier's van der Weyden aus dessen letzter Zeit zu Grund

gelegt sind, wurden so oft als möglich die Originale beigezogen. Die Untersuchung erstreckt sich zunächst auf folgende 9 Originalgemälde:

Fr. Herlin: „Madonna mit dem Kinde", National-Museum, München,
Triptychon in der Pfarrkirche zu Emmendingen (Mittelbild und die beiden Seitenflügel),
„St. Georg", Sammlung S. Röhrer in München,
„St. Sebastian", Sammlung S. Röhrer in München;

Rogier van der Weyden: Triptychon in der alten Pinakothek zu München (Mittelbild und die beiden Seitenflügel).

Auf diesen Originalen konnten mit Genehmigung der zuständigen Persönlichkeiten und ohne Schaden für die Bilder die nötigen Feststellungen getroffen werden. Diese wurden möglichst vor Fehlern gesichert und durch glückliche Eigenschaften der Kunstwerke erleichtert. Die Rogier'schen Bilder sind durchweg äußerst sorgfältig und scharf gezeichnet, sodaß die Linienzüge sich mit aller wünschenswerten Klarheit verfolgen lassen. Die Herlin'schen Bilder geben insofern die größtmögliche Genauigkeit, als die perspektivischen Linien des vom Künstler oft angewendeten Fußbodenfliesses in den Malgrund mit dem Messer scharf eingeritzt sind und so ohne störenden Farbenauftrag sichtbar bleiben. Für die Untersuchungen der Bildarchitekturen an Reproduktionen (in 9 Fällen) mußten

die Höfle'schen[1]), Bruckmann- und Hanfstängel'schen[2]) Aufnahmen Herlins bezw. Rogiers van der Weyden beigezogen werden.

Entgegen Dr. Kern's Methode verzichte ich auf die Einbeziehung der Flucht- und Schnittpunkte in ein Koordinatensystem, dem ich für diesen Zweck keine genügende Bedeutung beizumessen vermag.

Indem ich die Rogier'schen Tafeln voraussstelle, führe ich die Bilder in der Reihenfolge auf, wie sie kunstgeschichtlich gerechtfertigt erscheint, unter gleichzeitiger Einreihung der Röhrer'schen Bilder (vgl. S. 93), deren Datierung sich in Vorstehendem ergab.

I. **Rogier van der Weyden:** (letzte Zeit der Reise).

1. Triptychon: Alte Pinakothek, München.

a) „Anbetung der drei Könige"

ca. 1450. Größe: 150/136 cm.

Raummotiv: strohgedeckte Ruine mit Bogenstellungen, durchbrochene Seiten- und Rückwände; auf der rechten Seite des Hintergrundes ein im Grundriß achteckiger gothischer Rundbau, auf der linken Seite im Hintergrund: Stadtbild mit Gassendurchsicht.

---

1) Höfle'scher Verlag in Augsburg.

2) Kunstverlagsanstalten in München.

Orientierung zur Bildebene: parallel, annähernd symmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;

kein einheitlicher Horizont; kein punktuelles Gesamtzentrum; mehrere Orthogonale und 45° Linien einer Raumebene schneiden sich teilweise in einem Punkt, in der Mehrzahl nicht;

Tiefen- und Höhenlinien über und unter dem Horizont;

Kreisperspektive korrekt:

Hintergrundhorizont nicht identisch mit dem des Vordergrundes;

Größenabnahme der Distanz, nicht proportional der Tiefe (vgl. Bogenmauerdicke rechts);

Figuren des Vordergrundes zu groß im räumlichen Verhältnis zur Architektur;

Hintergrundfiguren teilweise unter dem Normalmaß;

Personenanordnung in mehreren hintereinander liegenden Schichten;

ungefähre lineare Betonung der Mitte (vgl. Seitenflügel);

keine perspektivische Einheit zwischen Architektur und Landschaft;

Haupthorizont über den Köpfen (in ca. 80 cm Höhe ab Bildunterkante!);

einheitliche Lichtquelle, Schatten (Schlag- und Eigenschatten) allgemein richtig, aber nicht konstruiert.

b) „Verkündigung"

ca. 1450. Größe: 70/136 cm.

Raummotiv: mit getäfeltem Tonnengewölbe abgedeckter Zimmer-Innenraum, rückwärts und seitlich Fenster, Bodenfliese.

Orientierung zur Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Höhen- und Tiefenlinien von außen nach innen;

kein einheitlicher Horizont (Horizont des Fußbodens oberhalb des Horizontes der Decke); kein punktuelles Gesamtzentrum; die orthogonalen Linien einer Raumebene schneiden sich im Wesentlichen in 2 Punkten, teilweise vereinzelt, aber auf dem Haupthorizont;

die Tiefen- und Höhenlinien über bezw. auf diesem; Kreisperspektive korrekt;

Größenabnahme der Distanz gut, aber nicht mathematisch proportional;

Figurenmaßstab größer als derjenige der Architektur;

Personenanordnung nur in einer Schicht;

linearer Schwerpunkt seitlich gegen das Mittelbild, keine lineare Betonung einzelner Personen; Haupthorizont über den Köpfen (in ca. 80 cm Höhe ab Bildunterkante!); korrekte Licht- und Schattenführung.

c) „Darstellung im Tempel"

ca. 1450. Größe: 70/136 cm.

Raummotiv: durch Bogenstellungen in's Freie führender Seitenraum einer Kirche mit Altar, das in Belgien heimische Triforium mit geradem Gebälk, Blick in eine mit Rundbögen und Säulen verzierte, eingewölbte, nach außen unorganisch gezeichnete Kapelle (Mittelgrund) und Blick durch die offene Tür in eine städtische Straßenpartie (Hintergrund).

Orientierung zur Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen; kein einheitlicher Horizont, kein punktuelles Gesamtzentrum; die Orthogonalen einer Raumebene im Wesentlichen nach 2 Punkten gerichtet, im einzelnen divergierend; Höhen- und Diagonallinien auf dem Haupthorizont, Tiefenlinien unter und über demselben; perspektivische Ellipsenlinien korrekt;

Größenabnahme der Distanz gut, nicht mathematisch proportional;
Figuren in mehreren Schichten — der Architektur gegenüber zu groß, im Hintergrund entsprechend:
linearer Schwerpunkt gegen das Mittelbild;
kein lineares Hervorheben von Personen;
Hauptorizont über den Köpfen (in ca. 80 cm Höhe ab Bildunterkante!);
korrekte Licht- und Schattenführung.

2. **Middelburger Altar**: Berlin.

„Anbetung der drei Könige"

ca. 1450.

Raummotiv: ruinenhafter, strohgedeckter Stall mit Säule und Bogenfenster, landschaftlicher Hintergrund, Stadtbild.

Orientierung zur Bildebene: Vordergrund: schräge Perspektive.
Hintergrund: parallele Perspektive.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont, kein punktuelles Gesamtzentrum, kein einheitlicher Fluchtpunkt; zwei entgegengesetzte Verschwindungsrichtungen (nicht Punkte!);
Hintergrund-Horizont nicht identisch mit Vordergrund-Horizont;

Größenabnahme der Distanz, aber nicht proportional;
Figuren des Vordergrundes in räumlicher Beziehung zu groß, im Hintergrund annähernd richtig;
Personen in 2 Schichten hintereinander;
keine „symbolische" lineare Beziehung;
Haupthorizont ungefähr in Kopfhöhe;
keine perspektivische Einheit zwischen Hintergrund und Landschaft;
Schatten (Schlag- und Eigenschatten) gut, aber nicht konstruiert.

II. Friedrich Herlin:

1. „Maria mit dem Kinde", München, National-Museum.
1459. Größe: 59/67,5 cm.

Raummotiv: Innenraum, Bodenfliese, Stufen, Thron.
Orientierung zur Bildebene: parallel, symmetrisch.
Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum; die Linien der orthogonalen Fußbodenebene haben dieselbe Richtung, aber keinen einheitlichen Schnittpunkt;
die Linien des Podestes und der Sitzebene schneiden sich in der vertikalen Bildachse in 2 fast senkrecht übereinander gelegenen Punkten von geringem Abstand;

Größenabnahme der Distanz, aber nicht proportional und nach verschiedenen Distanzen gezeichnet;
Figur für den Raum zu groß, für den Thron zu klein;
„symbolische“ lineare Beziehung: Kopf des Kindes und der Madonna;
Haupthorizont in Kopfhöhe;
Schatten gut, verschwommen.

2. **Hochaltar Nördlingen**: St. Georgskirche (Fuchshart'scher Altar).

a) „Verkündigung“

anfangs der 1460er Jahre. Größe: 65/128 cm.

Raummotiv: Innenraum wie oben Ib (kein Rundfenster in der Rückwand).

Orientierung zur Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum;
Höhen- und Tiefenlinien haben ausgesprochen ungefähr dieselbe Gesamtrichtung auf einen Horizont;
kein einheitlicher Schnittpunkt; im einzelnen Konvergenz unrichtig (vgl. Eckprofil oben rechts und links);
Größenabnahme der Distanz, jedoch nicht proportional;

Figuren in räumlicher Beziehung zu groß; nur eine Personenschicht; Horizont geht durch die Köpfe; Schatten gut, verschwommen.

b) „Barbara und Dorothea"

anfangs der 1460er Jahre. Größe: 65/86 cm.

Raummotiv: Ecke eines Innenraumes, Bodenfliese.

Orientierung zur Bildebene: parallel, symmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen;

kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum (vgl. Turmnische mit Kelch!) ungefähr dieselbe Richtung nach einem Fluchtpunkt, Turm rein flächig, nur teilweise räumlich behandelt;
Größenabnahme der Distanz, ungleich proportional;
nur eine Personenschicht;
keinerlei lineare Betonung einer Persönlichkeit;
Horizont in bezw. über Kopfhöhe;
Schatten gut, verschwommen.

c) „St. Georgs Götzensturz"

anfangs der 1460er Jahre. Größe: 65/128 cm.

Raummotiv: spätgothisch eingewölbtes Kircheninnere, Bodenfliese, Säule mit Stufensockel.

Orientierung zur Bildebene: parallel, ungefähr symmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum; die Orthogonalen des Fußbodens in der Hauptsache nach einem Punkte gerichtet, jedoch nicht bei dem einfachen geometrischen Körper der Stufen; Tiefenlinien unter und über, Höhenlinien etwa auf dem fiktiven Haupthorizont;
Kreisperspektive korrekt;
Größenabnahme der Distanz, aber schwankend im Abstande von der Grundlinie des Bildes; (hier wurde z. B. die menschliche Figurengröße, links dicht an der Säule, mit der Höhe dieser zusammen perspektivisch rekonstruiert. Die Maßstäbe verhalten sich ungefähr wie 1 : 12 = 1 : 16);
Figuren im Vergleich zur Architektur unnatürlich hoch und räumlich von dieser nicht gelöst (vgl. Mann an der Säule links); Personen in mehreren hintereinander liegenden Schichten; gegenseitige räumliche Beziehung sehr ungenügend festgelegt;
kein linearer „symbolischer" Accent;
Horizont ungefähr in Kopfhöhe;
Schatten gut, verschwommen.

d) „Christi Salbung"

anfangs der 1460er Jahre. Größe: 65/128 cm.

Raummotiv: Innenraum eines Speisezimmers, rechts einfacher Türdurchblick, in der Rückwand gothische

Fenster, Bodenfliese, Tisch mit holzgetäfelter Tonne, eingewölbte Decke.

Orientierung zur Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum;
kein mathematischer Schnittpunkt (auch bei dem geometrisch einfachen Tisch nicht!), gänzlich verschieden gerichtete Orthogonale;
Größenabnahme der Distanz, aber proportional verschieden;
räumliches Mißverhältnis zwischen Personen und Architektur;
ungefähr 3 Personenschichten hintereinander, gegenseitige räumliche Beziehung der Personen unklar;
keine lineare Hervorhebung einer Persönlichkeit;
Horizont über Kopfhöhe;
(die Landschaft des Hintergrundes hier belanglos);
Schatten gut, nicht konstruiert.

e) „Darstellung im Tempel"

anfangs der 1460er Jahre. Größe: 65/128 cm.

Raummotiv: Chor-Inneres, spätgothische Fenster, Säulenstellung und Einwölbung, im Grundriß rechteckiger Altar mit Stufen.

Orientierung der Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont, kein punktuelles Gesamtzentrum;
die Tiefenlinien schneiden sich unter dem Haupthorizont;
die Orthogonalen der Bodenebene treffen sich ungefähr in einem Punkt, diejenigen der rechten Seitenebene jedoch nicht;
Größenabnahme der Distanz, aber nicht proportional;
Figuren in verschiedenen hintereinander liegenden Schichten, im räumlichen Verhältnis zur Architektur übergroß;
keine „symbolische" lineare Beziehung;
Haupthorizont ungefähr in Kopfhöhe;
Schatten gut, nicht konstruiert.

3. „St. Georg": Sammlung Sigmund Röhrer, München

ungefähr 1465. Größe: 35/75 cm.

Raummotiv: Ecke eines Säulenganges, Bodenfliese.

Orientierung zur Bildebene: parallel, unsymmetrisch.

Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien teilweise (!) von innen nach außen;

kein einheitlicher Horizont und kein punktuelles Gesamtzentrum;
kein einheitlicher Fluchtpunkt der Orthogonalen;
Größenabnahme der Distanz, aber nicht proportional und nach verschiedenen Distanzen gezeichnet;
Figuren zu groß gegenüber der Architektur;
keine lineare Betonung der Persönlichkeit;
Haupthorizont ungefähr in halber Körperhöhe;
Schatten (Schlag- und Eigenschatten) gut, nicht konstruiert.

4. „St. Sebastian": Sammlung Sigmund Röhrer, München

ungefähr 1465. Größe: 34,5/75 cm.

Alles wie oben.
Unterschied: Verlauf der Tiefenlinien nur von außen nach innen;
Höhenlinien: Schnittpunkt über Haupthorizont.
Verschiedenste Divergierung der Fluchtlinien;
Schatten löst (rechts!) den Vorhang nicht von der Wandfläche (vgl. „Familienaltar": rechte Partie des Vorhanges).

5. **Vopfinger Hochaltar.**

„Geburt Christi" (und „Anbetung der drei Könige")

1472. Größe: 124/181 cm.

Raummotiv: strohgedeckte Ruine mit Säulenstellungen und Bögen, landschaftlicher Hintergrund und Stadtbild.

Orientierung zur Bildebene: Vordergrund: schräge Stellung (nicht parallel), unsymmetrisch.
Hintergrund: schräge Stellung.
„Anbetung der drei Könige": Vordergrund: schräge, Hintergrund: parallele Stellung.

Perspektive: Verlauf der Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;
kein einheitlicher Horizont, kein punktuelles Gesamtzentrum;
kein einheitlicher Fluchtpunkt;
2 entgegengesetzte Verschwindungsrichtungen (nicht Punkte!);
Hintergrund-Horizont nicht identisch mit Vordergrund-Horizont;
Größenabnahme der Distanz, aber nicht proportional;
die perspektivische Rekonstruktion der Größe von Madonna und vorderer Säule ergab ungefähr das Verhältnis 1 : 10 = 1 : 12;
Figuren des Vordergrundes zu groß, im Hintergrunde zu klein;
Personen in mehreren hintereinander liegenden Schichten;
keine „symbolische" lineare Beziehung;
Haupthorizont ungefähr in Kopfhöhe;

keine perspektivische Einheit zwischen Hintergrund und Landschaft;
Schatten richtig, präziser; jedoch nicht konstruiert.

6. **Triptychon zu Emmendingen.**

a) „Geburt Christi"

1473. Größe: 70/135 cm.

Raummotiv: wie Nr. 7a.
Orientierung zur Bildebene:
Vordergrund, schräge Stellung.
Hintergrund: parallele Stellung.
Perspektive: wie Nr. 7a.

b) „Anbetung der drei Könige"

1473. Größe: 158/142 cm.

Raummotiv: wie Nr. Ia.
Orientierung zur Bildebene: parallel (Vorder- und Hintergrund), symmetrisch.
Perspektive: wie Nr. Ia.
teilweiser (!) Verlauf der Tiefenlinien (Schmuckkästchen!) von innen nach außen;
Gesamtrichtung der perspektivischen Linien auf die Madonna (!).

c) „Darstellung im Tempel"

1473. Größe: 69,6/134 cm.

Raummotiv: Altar mit Stufe.

Orientierung zur Bildebene: parallel, symmetrisch.
Perspektive: Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen und umgekehrt (!).

7. „Familienaltar": Nördlinger Rathaus. (Letzte Zeit des Meisters.)

a) „Geburt Christi"

1488. Größe: 87/145 cm.

Raummotiv: wie Nr. 5. und 6a.
Orientierung zur Bildebene: Vorder- und Hintergrund: schräge Perspektive;
Perspektive: vgl. Nr. 5. Besonderheit: Wiedergabe der Spitzbogenfugen unrichtig;
Bevorzugung der perspektivischen Kreiskurve.

b) „Mittelbild" (Maria mit der Stifterfamilie)

1488. Größe: 186/145 cm.

Raummotiv: gewölbte Halle mit vielen Überschneidungen, offene, seitliche Bogenstellungen mit Durchblick auf Häuser, Fußbodenfliese, Thron mit Stufe.
Orientierung zur Bildebene: parallel, symmetrisch.
Perspektive: Verlauf aller Tiefen- und Höhenlinien von außen nach innen;
Horizont des Fußbodens oberhalb des Horizontes der Decke und außerhalb der Bildfläche;

kein punktuelles, aber vertikal-achsiales Gesamtzentrum: die verlängerten Orthogonalen des Raumes schneiden sich sämtlich in einheitlichen, doch verschiedenen Punkten, die senkrecht übereinander und auf der vertikalen Bildmittelachse liegen, ausgenommen die linken, äußersten Fußbodenlinien, die eigenen Fluchtpunkt haben;
Bogenperspektive korrekt;
Hintergrund-Horizont nicht identisch mit dem des Vordergrundes;
Größenabnahme der Distanz, nicht proportional;
Figuren(in mehreren hintereinander liegende Schichten) räumlich zu groß;
das Schwergewicht der perspektivischen Wirkung ruht auf der Madonna;
Haupthorizont in Kopfhöhe;
einheitliche Lichtquelle, Schatten richtig, präzise, aber nicht konstruiert.

c) „12jähriger Jesus im Tempel"

1488. Größe: 87/145 cm.

Raummotiv: Kapellen-Innenraum mit Überschneidungen, Durchblick, Bögen, Säulen, Fußbodenflies, Thron.

Orientierung zur Bildebene: parallel, symmetrisch.

Perspektive: wie oben Nummer 7b;

Besonderheiten: Bevorzugung der perspektivischen Kreisellipse (vgl. Stufen und Baldachin), („Vogel-Perspektive"!);
Die Fluchtpunkte der Sockelflächen liegen ungefähr symmetrisch und auf gleicher Höhe;
Konvergenz der Tiefenlinien unterhalb des Fluchtpunktes der Höhenlinien. —

Unwidersprochen ergeben sich hinsichtlich der Entwicklung der Raumgestaltung in der niederländischen Tafelmalerei bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts aus Dr. Kern's[1]) Untersuchungen mit genauer Nachprüfung und zu berichtigenden Folgerungen diese Ergebnisse: es gilt

I. hinsichtlich der räumlichen punktuellen Konvergenz der Linien

a) als bekannt:
Verlauf der Tiefenlinien von außen nach innen;

b) als nicht bekannt:
1. daß die zur Bildebene orthogonalen Linien aller Ebenen einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben (in der Hauptsache durchgeführt seit 1452: Brügger-Schule: Petrus Cristus: „Verkündigung Mariä", Berlin);

1) „Die graphischen Künste" XXIX. Jahrgg., Wien 1906: K. Doehlemann, Beilage Nr. 1, S. 10ff.

2. ein einheitlicher Horizont (durchgeführt seit 1452: Petrus Cristus, wie oben).
3. daß alle zur Bildebene orthogonalen Linien einer Raumebene einen gemeinsamen Fluchtpunkt haben (durchgeführt seit 1452: Petrus Cristus, wie oben[1]).
4. die perspektivische Einheit von Hintergrund und Vordergrund (ausgeführt seit 1452: Petrus Cristus, wie oben).

II. hinsichtlich der räumlichen Distanz:

a) als bekannt:

Abnahme der Distanz und Größe bei Zunahme der Tiefe;

b) als nicht bekannt:

Proportionalität zwischen Tiefenzunahme und Distanz bezw. Größenabnahme.

III. hinsichtlich des Verhältnisses von Figur und Raum (bis mindestens auf Petrus Cristus):

1. Figuren des Vordergrundes zu groß im Vergleich zur Architektur,
2. Figuren des Mittel- und Hintergrundes einheitlicher in ihrer Beziehung zur Mittel- und Hintergrund-Architektur;

1) Die „Karthäuser-Madonna" in Berlin kann hier füglich im Hinblick auf die noch unentschiedene Datierungsfrage als belanglos außer Betracht bleiben.

3. Personenordnung in mehreren hintereinander liegenden Schichten;
4. „symbolische" Beziehungen zwischen Konvergenzzentren der Linien und einer oder mehreren kompositionell hervorragenden Personen.

IV. hinsichtlich der Einheitlichkeit des Horizontes für Architektur und Landschaft:

ausgeführt (vielleicht!) seit 1452: Petrus Cristus (wie oben).

Aus obigen schematischen Zusammenstellungen folgt, daß sowohl Rogier van der Weyden als auch Friedrich Herlin alle die Regeln und Gepflogenheiten in der perspektivischen Zeichnung kannten und in ihren Tafelgemälden benutzten, welche die vor bezw. gleichzeitig mit ihnen arbeitenden Meister der Niederlande bis auf Petrus Cristus ihren Werken zugrunde legten. Gemeinsam haben Rogier und Herlin natürlicherweise mit jenen die völlige Unsicherheit in Sachen des Raumproblemes. Die Perspektive ist auch ihnen nur Empfindungssache. Es fehlt ihnen das klare, theoretische Erkennen der optischen Naturgesetze, vor allem das Vertrautsein mit dem elementaren Grundgesetz aller perspektivischen Kunst: der Notwendigkeit eines einzigen Horizontes bezw. Fluchtpunktes bei zur Bildebene paralleler, symmetrischer oder unsymmetrischer Frontalansicht.

Wie sie in der Komposition mit mehr oder weniger räumlicher Unklarheit Figur neben Figur, in der Farbengebung Farbe neben Farbe setzen ohne das Gesamte im Auge zu haben, so werden Architekturstücke, jedes einzeln gefühlsmäßig und konstruktionslos mit wechselndem Geschick für sich behandelt, neben-, über- und, ohne konsequente Distanzteilung, hintereinander geordnet unter Vernachlässigung der Einheitlichkeit der Raumbildung. Der Augenpunkt oder die Augenpunkte werden durchgängig zu hoch angenommen, sodaß z. B. die zur Bildebene lotrechten Horizontalflächen der Fußböden nach hinten ansteigend erscheinen. Die Lage von Fluchtpunkten wird bloß nach Augenmaß und sicherlich unabhängig von irgend welcher etwa mit der Wahl mehrerer Fluchtpunkte klar angestrebter, künstlerischer Zielwirkung bestimmt (vgl. Kern a. a. O. S. 18). Selbst die Darstellung einfachster mathematischer Körper (vgl. z. B. Prismen: Nördlinger Altar; „St. Georgs Götzensturz") läßt jede Anwendung einer systematisch-perspektivischen Linienführung vermissen. Ein ungelöstes Rätsel blieb stets die organische Vereinigung von Vorder- (Mittel-) und Hintergrund, ebenso das Problem der Luftperspektive wie der malerischen Luftwirkungen.

Muß all' dieses Fehler- und Mangelhafte ihrer Kunst dem Mangel einer klaren theoretischen Erkenntnis der Gesetze der Optik zugeschrieben werden, so verdienen die beiden Künstler hinwiederum Anerkennung dafür,

daß sie in dieser Beziehung besser als ihre Vorfahren die Natur doch tatsächlich beobachteten, und man muß ihnen relativ hochentwickeltes Raumgefühl voll zuerkennen.

Daß dieselben nicht ruhten, aus all' den tastenden Versuchen herauszukommen, sondern ununterbrochen, wenn auch nur mit kleinen, nicht entscheidenden Einzelerfolgen an einem perspektivischen System experimentierten, beweisen — und das ist die zweite Folgerung obiger Zusammenstellung — die Neuerungen und Fortschritte, durch die sich Rogier van der Weyden und Friedrich Herlin von ihren Zeitgenossen unterscheiden. Gegenüber van Eyck zeigt Rogier van der Weyden keinen wesentlichen Fortschritt in architektonischer Raumbehandlung, besser ist nur die Wahl des Augenpunktes, den er nicht mehr so hoch, sondern niedriger annimmt, sowie die lineare Geschlossenheit des Triptychons. Für alle drei Tafeln wird von ihm der Haupthorizont d. h. die Höhenzone, nach der die hauptsächlichsten Tiefenlinien im allgemeinen konvergieren, in ungefähr gleichlaufender Höhe zugrunde gelegt (vgl. oben S. 102 ff.).

Hinter Petrus Cristus bleibt er zurück, insofern er die Konzentrierung der Raumlinien in einem Punkte noch nicht erreicht. Dagegen bringt er ein neues Motiv: im Vordergrund (nicht Hintergrund!) die perspektivisch schwierigere Wiedergabe einer gegenüber der Bildebene nicht mehr parallelen, sondern über Eck gestellten Architektur (vgl. Middelburger Altar, Geburt Christi, Berlin, 1450). An-

laß dazu wird nicht ein leeres Streben, etwas Neues zu bringen, gegeben haben, sondern die Absicht, eine größere räumliche Vertiefung durch die Eckstellung der Säule zu erzielen, um die Personen, nicht wie beim Münchener Triptychon, nur vor, sondern in die Ruine zu bringen. Vor dem Middelburger Altar dürfte kein niederländisches Tafelgemälde existieren, das die architektonische Komposition[1]) nicht in frontaler Ansicht gäbe. In der Ausführung seines neuen Motivs hat Rogier im allgemeinen richtig erkannt, daß eine solche schräge Perspektive zwei in entgegengesetzter Richtung liegende Verschwindungspunkte verlangt. Die Erkenntnis, daß sich jeder dieser Verschwindungspunkte als das einheitliche Zentrum für die perspektivisch gleichwertigen Linien darstellt, blieb ihm versagt.

Was Friedrich Herlin anbelangt, so ist er in seiner Raumauffassung niederländisch und weist inbezug auf das Problem der Perspektive insofern keinen einheitlichen Entwicklungsgang auf, als spätere Werke früheren an geschlossener, relativ exakter Ausführung der linearen Anordnung nachstehen. Diese letztere Tatsache bietet an und für sich nichts Auffallendes, denn die gleiche Erscheinung läßt sich auch bei den Niederländern feststellen und erklären[2]). Sie ist im letzten Grunde nur eine Folge der,

1) K. Doehlemann a. a. O. S. 13.

2) Es kommen in dieser Form nur vereinzelt einige Stücke der Innenarchitektur vor.

gewiß auch von den Künstlern unbefriedigend empfundenen Unsicherheit, mit der sie arbeiten mußten.

In dieser Hinsicht geht Herlin unbestreitbar eins mit seinen Zeit- und Zunftgenossen. Er bewegt sich auch ganz in den unbegreiflichen perspektivischen Widersprüchen, die z. B. in der Darstellung der üblichen von den Fußbodenfliesen begrenzten Sockeln der rechten und linken Ecke des Vorder- und Mittelgrundes (Rogier) gang und gäbe waren (vgl. Rogier: „Dreikönigsbild“ München; Herlin: Nördlinger Hochaltar: „Verkündigung“, „St. Georgs Götzensturz“; Sammlung S. Röhrer, München: „St. Georg und St. Sebastian“; Bopfingen und Emmendingen: „Geburt Christi“; „Familienaltar“, Nördlingen: Mittelbild und die zwei Seitenflügel).

Hingegen läßt sich ebenso aus Herlins Gemälden feststellen, daß er bestrebt war, über das vor und zu seiner Zeit auf dem Gebiete der Perspektive Geleistete hinauszugelangen. Daß er vorübergehend im Rothenburger Altar mit Wiedereinführung des Goldhintergrundes das räumliche Motiv gegenüber seiner früheren Zeit zurücktreten läßt, mag lokalen oder persönlichen Grund haben. Bezeichnend aber für seinen fortschrittlichen Sinn ist die Tatsache, daß Herlin, was sein bedeutender Mitschüler in Rogiers Werkstatt, Memling, nicht tat, alsbald das kompliziertere Motiv der schrägen Perspektive im Vordergrund aufgriff (vgl. St. Gallen: „Geburt Christi“; Bopfingen 1472: „Anbetung der drei Könige“,

Bopfingen 1472 und Emmendingen 1473: „Geburt Christi“) [1]).

1) Diese Behauptung kann in absolutem Sinne zunächst nur vom Standpunkt der Gegenüberstellung Herlins zu den Niederländern ausgesprochen werden. Wie an vollendeter Modellierung und plastischer Wirkung so übertrifft der Bahnbrecher des oberrheinischen Realismus Conrad Witz, der einige Jahrzehnte früher zu Basel in den Tagen des Konzils seine Zeitgenossen zur Bewunderung fortriß, unseren Herlin an naturalistischer Auffassung der Landschaft (Luftperspektive!) und an verblüffend meisterhafter Behandlung derselben. In der Ausführung der architektonischen Szenerie steht Herlin ganz erklecklich hinter diesem Meister zurück. Der offenbar soviel wie völlig unabhängig von den Niederländern arbeitende Conrad Witz hat längst vor Herlin (und auch vor Rogier van der Weyden) das Motiv der schrägen Perspektive angewandt und so gut behandelt, daß Besseres dreißig Jahre später in den Werken des Nördlinger Meisters nicht gefunden wird. Das Gleiche gilt hinsichtlich der Schattengebung (vgl. unten S. 130.) Dieselbe ist bei Conrad Witz nicht bloß verschwommene, unklare Empfindungssache, sondern setzt konstruktives Reflektieren voraus (vgl. die „Anbetung der drei Könige“ und die „Befreiung Petri“ in Genf, Université, Musée d'archéologie;

die Madonna des Hieronymus Bosch (Neapel, Museo Nationale);

das Canonicus Straub'sche Bild (Straßburg, Städtisches Museum);

und die „Begegnung von Joachim und Anna an der Tempelpforte“ (horizontaler Holzbalken!) im Museum zu Basel.

Fr. Herlin hat bei aller Verschiedenheit des künstlerischen Charakters verwandte Züge mit Conrad Witz, aber in dieser Hinsicht nie auch nur annähernd so Bedeutendes erreicht.

Er hält sich bei diesen Ausführungen in linearer Beziehung getreu an das Vorbild seines Meisters mit der Annahme zweier verschiedener, rechts und links außerhalb der Bildfläche liegender Fluchtpunkte. Diese sind aber ebensowenig bestimmt wie bei Rogier van der Weyden. Für den Hintergrund behält er vorderhand gleichfalls die Frontalansicht bei. Wir finden also auch hier wieder die gewohnte Vorstellung von dem Abhängigkeitsverhältnisse zwischen dem Nördlinger und dem Brüs-

---

Ob es an der Hand solcher Beobachtungen einmal der Einzelforschung (bezüglich Bilderhandel zwischen den Niederlanden und Süddeutschland und umgekehrt, Reisealtärchen, Malerwanderungen 2c.) möglich sein wird, klares Licht in die Beziehungen zu bringen, die kunstgeschichtlich zwischen den Werkstätten von Basel, Oberschwaben, Nördlingen und den Niederlanden insgesamt bestehen, muß vorerst dahingestellt bleiben. (Vgl. Festschrift zum 400. Jahrestage des Ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, Basel 1901, Tafel XX—XXXIV).

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen, IV. Jahrgang 1898, V. Jahrgg. 1899, VIII. Jahrgg. 1903.

F. v. Reber, „Hans Multscher von Ulm" in den Sitzungsberichten der philos.-philol. und der histor. Klasse der k. bayer. Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1898, Bd. II. Heft 1, München 1899.

Friedrich Haack, Hans Schüchlin, der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltares, Straßburg 1905.

A. Schwarsow, „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts" in Abhandlungen der philol.-histor. Klasse der kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Leipzig 1903, Bd. XXII, Nr. II.

seler Stadtmaler bestätigt. Mit dem Schulgut, das er von seinem Lehrmeister überkommen hat, hat Herlin sich aber nicht begnügt. Er begeht nicht nur den gewiesenen Weg, sondern sucht sich auch einen neuen. Das Thema „Perspektive", sowohl schräge wie frontale Ansicht, scheint ihn in seiner letzten künstlerischen Periode noch besonders beschäftigt zu haben. Und der dabei erzielte Erfolg gehört zum Interessantesten im künstlerischen Werdegang des Meisters. Vgl. hierzu: Nördlinger „Familienaltar" (Mittelbild, Seitenflügel) von 1488.

Hinsichtlich der linearen Durchbildung von Frontalansichten ist er wohl als erster in Süddeutschland zur Erkenntnis vorgedrungen, daß den führenden, zur Bildebene lotrecht stehenden Höhen- und Tiefenlinien des Raumes ein einheitliches Zentrum in einer Ebene des Augenpunktes zukommt. Dieses Zentrum findet er — nicht in einem Punkt (Augenpunkt und Horizont) — in einer vertikalen Mittelachse, auf der im Raum sich entsprechende Tiefen- und Höhenlinien in einem Punkte konvergieren. Daß dieser Erscheinung auf den Gemälden des „Familienaltares", der als die geschlossenste und reifste Komposition Herlins[1]) gilt, kein Zufall, sondern bewußtes Konstruieren zu Grunde liegt, beweist die Übereinstimmung von Mittel- und rechtem Seitenbild in die-

1) Vgl. Fr. Haack a. a. O. S. 49.

sem Punkt. Die symmetrische und zusammenfassende Tendenz ergibt sich, was beim Mittelbild nicht festgestellt werden kann, aus dem Seitenbild um so klarer, als auch die Orthogonalen des vorderen Eckſockels, der (vgl. oben S. 123) bisher auf den Bildern immer so unregelmäßig und widerspruchsvoll mit der Bodenebene behandelt zu werden pflegte, auf zwei gleich hohen Horizonten in korrespondierenden Punkten sich schneiden.

Zur Feststellung des Unterschiedes zwischen rechtem Flügel und Mittelbild soll hier ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß in letzterem der Horizont des Fußbodens über dem Horizont der Decke und außerhalb des Bildes liegt (vgl. „Madonna mit dem Stifter und den beiden Heiligen", Paris, Sammlung Rothschild) [1]).

Wenn in den von Dr. Kern besprochenen Bildern van Eycks und auch bei den oben angeführten Gemälden unseres Meisters sich hier und da der Gedanke an die Möglichkeit einer beabsichtigten perspektivischen Beziehung „symbolischer" Art zwischen Architekturlinien und den Figuren nahe legte, so erscheint ein solcher hier begründet (vgl. hiezu van Eyck: das Mittelbild des Altärchens Karls V., Dresdener Galerie, und die „Madonna mit dem Stifter und den beiden Heiligen", Paris, Sammlung Rothschild) [2]).

---

1) Dr. Kern a. a. O. S. 14 Taf. VIII.
2) Dr. Kern a. a. O. S. 12 Taf. VI.

Hinsichtlich der perspektivischen Einzelformen spricht sich auf allen drei Bildern des „Familienaltares“ eine besondere Vorliebe für Kreis- und Ellipsenkurven aus (Mittelbild: Decke und Säulenbogen; rechter Seitenflügel: Säulenbögen, runde Stufen[1]), Baldachin; linker Seitenflügel: Spitzbogen und Turm des Vorder- und Hintergrundes, Basen und Kapitäle).

Im allgemeinen muß in dieser Beziehung von Herlin gesagt werden, daß auf allen seinen Gemälden und auch hier die perspektivische Kurve durchweg mit überraschendem Verständnis gezeichnet ist, und daß Fehler, wie sie selbst Petrus Cristus (?) (vgl. „Karthäuser-Madonna“ in Berlin und Dr. Kern a. a. O. S. 15 Taf. XI) unterliefen, ihm nicht nachgewiesen werden können.

Die schräge Perspektive hat er — gegenüber Rogier fortschrittlich auch im Hintergrund — im „Familienaltar“ (linker Flügel) ebenfalls wieder, mit den alten Fehlern zwar, angewandt, wobei ihm die nicht leichte perspektivische Zeichnung des Fugenschnittes der Spitzbogen leidlich gelang[2]).

---

1) Vgl. Sterzinger-Altarwerk: „Dornenkrönung Christi“.

2) Die Veröffentlichung der Resultate meiner Untersuchungen hinsichtlich Behandlung der Perspektive auf den vor Herlin entstandenen großen Altarwerken: Sterzinger und Tiefenbronner Hochaltar, Werke des Conrad Witz: behalte ich mir an anderer Stelle vor.. Hier kann gesagt werden, daß die Künstler von Perspektive ungefähr dieselbe Kenntnis haben wie Herlin in seinen früheren

Wir sehen also, daß auch schon vor Albrecht Dürer in süddeutschen Malerwerkstätten mit „dem richtscheyt, in linien, ebenen und gantzen corporen“ gearbeitet wurde, und wie der strebsame Herlin nicht zu den Kunstmalern gehört, denen Dürers Vorwurf gilt, daß sie „die kunst der messung nit gelernt“ .... und nit gekündt haben“[1]).

Im Kapitel über das Verhalten Herlins gegenüber dem Raumproblem soll ein kurzer Hinweis auf seine Verkürzungen (Köpfe, Arme, Hände, Gewänder, Kopfbedeckungen, Gefäße 2c.) nicht fehlen. Eine im verbessernden Sinne fortschreitende Entwicklung kann in dieser Beziehung aus seinen Arbeiten nicht herausgelesen werden. Er zeichnet und malt da im allgemeinen mit wechselnder Geschicklichkeit. Die Verkürzungen in den 1460er Jahren werden im Laufe dieses Jahrzehntes besser als in den Jugendwerken, ohne aber dann für die späteren Jahre weitere entschiedene und allgemeine Fortschritte aufzuweisen (vgl. z. B. Nördlinger Hochaltar: „Dorotheas“ linke Hand und die linke Hand Josephs in der „Geburt Christi“ des „Familienaltars“; die unglücklichen Verkürzungen des Kindes). In der Wiedergabe seiner gern

---

Werken. Teilweise korrekter, als es in diesen geschehen ist, zeichnet aber der betr. Maler z. B. den Bodenflies der „Geißelung Christi“. (Sterzinger Werke).

1) Albrecht Dürer: „Anderweysung der Messung mit dem zirckel und richtscheyt.“

verwendeten Blumenwelt (Verkürzung der Blüten und Blätter) bietet er Treffliches.

Seine Schattengebung bewegt sich ganz in der Art Rogiers van der Weyden. Sie ist auch bei doppelter Lichtquelle (vgl. Innenräume mit von außen hereinfallendem Licht) zwar nicht konstruiert, doch gut beobachtet, (Schlaglichter, Reflexlichter, Schlag- und Eigenschatten sind wohl unterschieden) aber nicht präzis gegeben (vgl. „St. Sebastian“ und „Familienaltar“; den am rechten Rand von der hinteren Fläche nicht losgelösten Vorhang!) und ohne Ausnützung der raumbildenden Kraft des zusammenschließenden, einigenden Gegensatzes von Licht und Schatten. Seit der Bopfinger Zeit, in der Herlin sich zum ersten Mal an reichere und kompliziertere Raummotive heranwagt, zeigen seine letzten Werke in dieser Hinsicht durch kräftigere Gegenüberstellung der Licht- und Schatten-Zonen (groß und tief angelegte Untersichten: Bopfingen, Emmendingen: „Geburt Christi“; „Familienaltar“: Mittel- und Seitenbilder) einen nicht zu übersehenden Fortschritt, der im Einklang steht mit der vergrößerten linearen Vertiefung durch schräge Perspektive und (vgl. Emmendinger Triptychon oben S. 40, 52 u. 54) mit der in dieser Spätzeit ebenfalls zentralisierend wirkenden Farbenwahl.

Im Anschluß an vorliegende Arbeit sei es mir gestattet, auch an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Fr. Haack in Erlangen und Herrn Kgl. Geh. Hofrat Professor Dr. Fr. Ritter von Thiersch in München für die liebenswürdige Unterstützung, die mir zuteil wurde, — Herrn Geh. Regierungsrat Dr. H. von Tschudi, Direktor der staatlichen Galerien, Herrn Dr. Stegmann, Direktor des bayerischen Nationalmuseums, und Herrn Dr. W. Gräff von der Direktion der Kgl. Alten Pinakothek in München, den titl. Stadtpfarrämtern von Bopfingen und Emmendingen sowie Herrn Kunstmaler S. Röhrer in München für die entgegenkommende Bereitwilligkeit, mit der mir die Untersuchung der in Frage stehenden Kunstwerke ermöglicht wurde, meinen herzlichsten Dank auszusprechen.

Lebenslauf.

Ich, Georg Albert Burkhart, Großherzogl. bad. Staatsangehöriger und katholischer Konfession, bin geboren am 5. Juli 1876 zu Emmendingen als Sohn des Kaufmannes Georg Burkhart und seiner Gattin Albertina geb. Schneider. Zunächst besuchte ich die Höhere Bürgerschule meiner Heimatstadt, hierauf das Gymnasium in Freiburg i. Br., das ich im Jahre 1895 absolvierte. Ich bezog die Großh. Universität Freiburg i. Br. zum Studium der Theologie und legte mit Erfolg die theologischen Examina ab. Dann widmete ich mich ebenfalls an der Universität Freiburg i. Br. neben archivalischen Arbeiten dem Studium der Philosophie und Naturwissenschaft, der Geschichte und Kunstgeschichte und begab mich zur technischen Ausbildung in der Architektur 1905 an die Kgl. Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg, hierauf an diejenige von München. Hier unterzog ich mich, nachdem ich in Charlottenburg im Jahre 1906 die erste Prüfung bestanden hatte, im Jahre 1908 mit Erfolg dem Schlußexamen in Architektur und wurde zum Diplom-Ingenieur ernannt.

Meine Praxis als Architekt begann ich im Atelier des Herrn Professor R. Riemerschmid in München-Pasing und war sodann beim Stadtbauamt München unter Baurat Hans Gräffel angestellt. Mit Juli 1910 wurde ich der Kgl. Staatsbauverwaltung München zugeteilt.

In dieser Stellung legte ich im Wintersemester 1910/11 zum Abschluß meiner kunsthistorischen Studien der Kgl. Universität Erlangen obige Dissertationsarbeit unter Leitung des Herrn Professor Dr. Fr. Haack vor.